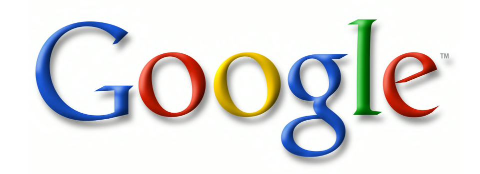
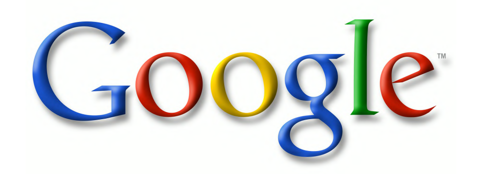
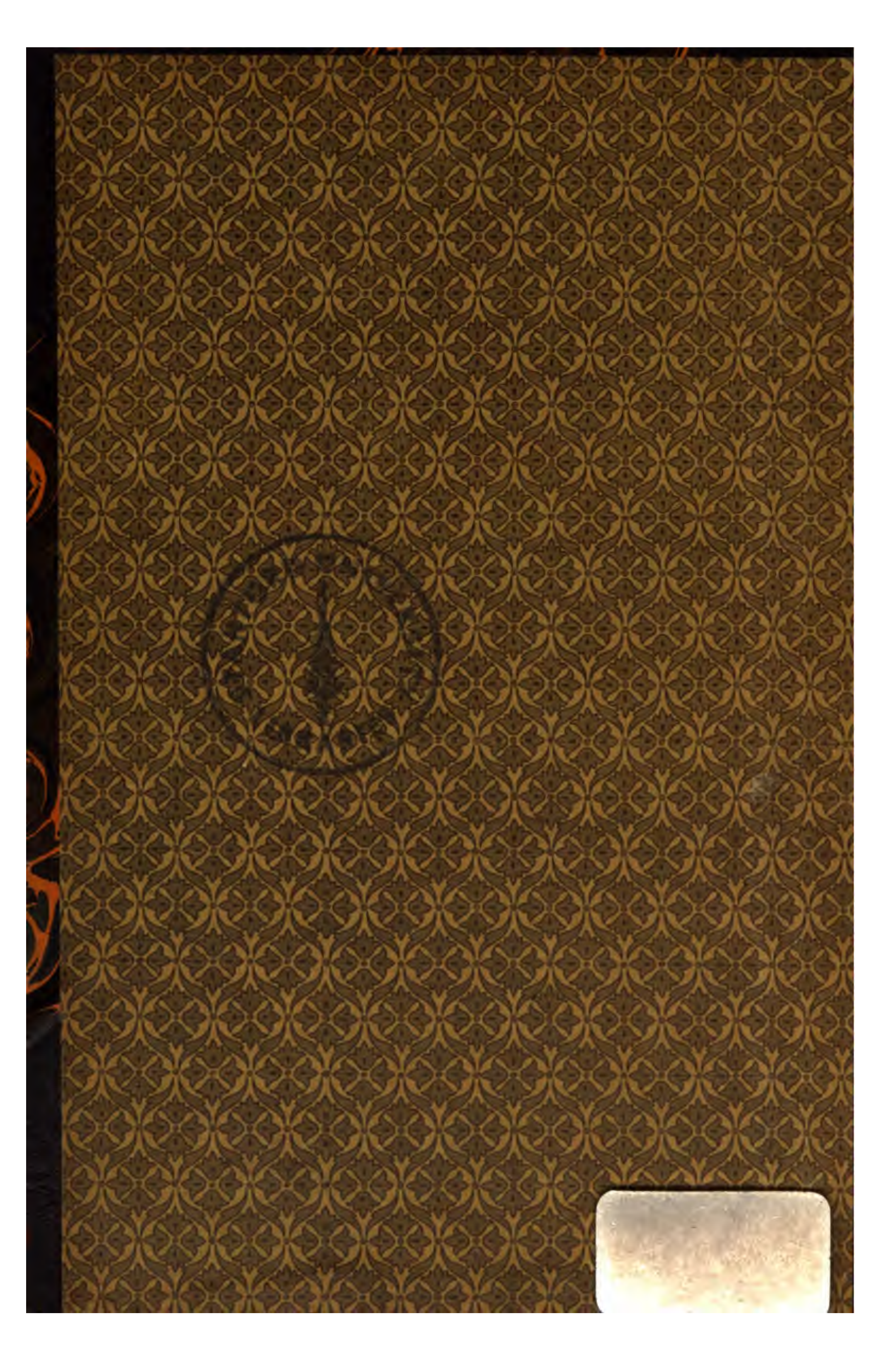
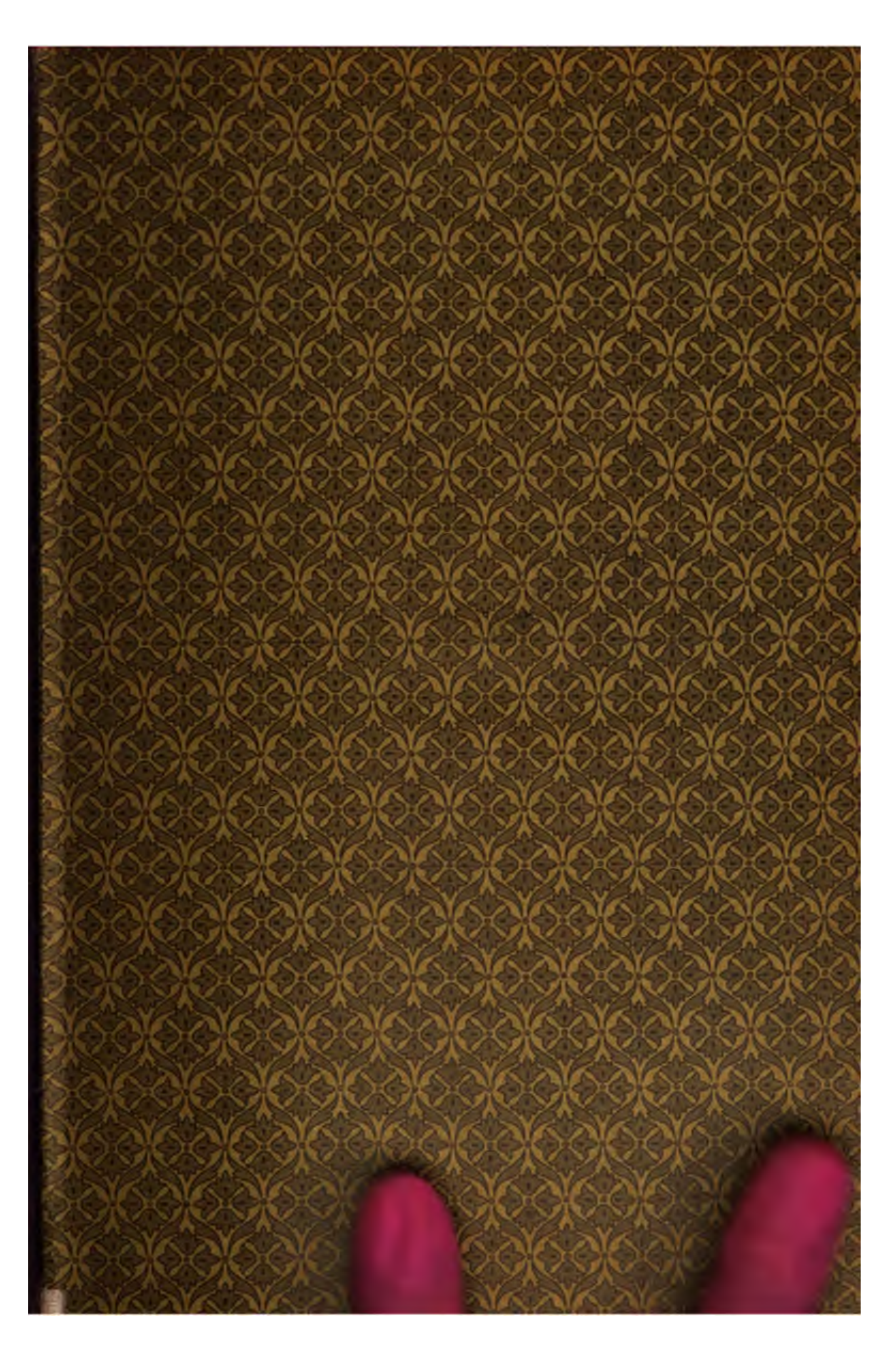










Deutsche Geschichte

von

Karl Lamprecht.

Erster Ergänzungsband.

Erste und zweite Auflage.

[illegible] und [illegible] Tausend.

Freiburg im Breisgau.

Verlag von Hermann Heyfelder.

[illegible]

Zur jüngsten deutschen Vergangenheit.

Von

Karl Lamprecht.

Erster Band.

Tonkunst — Bildende Kunst — Dichtung — Weltanschauung.

Erste und zweite Auflage.

Sechstes und siebentes Tausend.

Freiburg im Breisgau.
Verlag von Hermann Heyfelder.
1905.

Vorwort.

In den Jahren 1891 bis 1895 sind die ersten sechs Bände meiner Deutschen Geschichte zum ersten Male erschienen; sie führen die Erzählung bis ins 16. und teilweis bis ins 17. Jahrhundert.

Wenn seitdem in der Veröffentlichung weiterer Bände eine Pause eingetreten ist, so lag hierfür ein doppelter Anlaß vor. Einmal haben sich an die bisher erschienenen Bände weitgreifende Erörterungen über Wesen, Ziel und Methode der Geschichtswissenschaft überhaupt geknüpft. Wie mir diese Erörterungen erwünscht waren, so habe ich es für meine Pflicht gehalten, an ihnen sorgfältig und eingehend teilzunehmen[1]. Weiter aber ergab sich mit dem Fortschreiten der Arbeit an dem Buche selbst ein Umstand, der einen raschen Fortgang der Veröffentlichung verhinderte. Als ich zur Darstellung der Geschichte des nationalen Seelenlebens im 17. und 18. Jahrhundert gelangte, zeigte sich, daß die psychologische Charakteristik des individualistischen Zeitalters bei seinem Ausgang im 18. Jahrhundert in der Tiefe und Klarheit, die als Ziel vorschweben mußten, erreichbar war nur unter durchaus eingehender Kenntnis schon des nächsten, subjektivistischen Zeitalters, das in

[1] Eine Bibliographie der umfänglichen Litteratur, die mein Buch in dieser Hinsicht hervorgerufen hat, wie meiner eigenen inzwischen veröffentlichten methodologischen Arbeiten wird in der dritten Auflage des ersten Bandes der Deutschen Geschichte demnächst erscheinen.

der deutschen Entwicklung mit der Periode der Empfindsamkeit einsetzt. Und als ich demgemäß zunächst das seelische Wesen dieser Periode festzulegen suchte, ergab sich wiederum, daß das vollständig nur möglich war unter ganz anschaulicher und ganz genauer Kenntnis der psychischen Strömungen des 19. Jahrhunderts, vor allem auch der jüngsten Zeit und der Gegenwart. Kurz, es stellte sich heraus, daß die Unterschiede der seelischen Zeitalter der neuen und neuesten Zeit, so evident und bedeutend sie an sich sind, doch bis in die eben noch mögliche feinste Ausgestaltung ihres Wesens hinein nur dadurch klargelegt werden können, daß man die jeweils untersuchte Periode bis ins kleinste mit der vorhergehenden und der folgenden vergleicht.

Diese Erfahrung war für mich in diesem Umfange neu. Für die urzeitlichen und mittelalterlichen Perioden hatte das Erfassen der einzelnen Perioden selbst der Hauptsache nach genügt. Aber war diese Erfahrung an sich wunderbar? Psychologen von Fach haben mir immer wieder versichert, ein solches Ergebnis sei mit Sicherheit vorauszusehen gewesen. Es ist wie mit der Erkenntnis der psychischen Entwicklung im Jugend- und Mannesalter des Menschen. Wer wird nicht die Fortschritte des Knaben- und Jünglingsalters leicht erkennen? Aber die Unterschiede der psychischen Entwicklung von den dreißiger zu den vierziger und von den vierziger zu den fünfziger Jahren festzustellen, ist weit schwerer und vielleicht auch nur durch viel sorgsamere Vergleichung der einzelnen Perioden nach rückwärts und vorwärts, als sie sonst geübt wird, wirklich eingehend möglich.

Indem ich nun den Weg betrat, auf den ich durch diese Erfahrung gewiesen wurde, ergab sich's, daß ich zunächst lange zu schweigen hatte; die Vorarbeiten für das 16. bis 19. Jahrhundert häuften sich wohl, konnten aber nicht bis zu vollem Abschluß geführt werden. Und es fand sich weiter, daß schließlich am frühesten ein Band zur Vollendung gelangte, der sich mit der allerjüngsten Vergangenheit, ja teilweis sozusagen noch mit der Gegenwart unseres Volkes beschäftigt. Ihn lege ich im folgenden vor.

Im übrigen hat sich im Verlauf der Arbeit des letzten Jahrfünfts der Plan des ganzen Werkes doch einigermaßen umgestaltet. Von inneren Veränderungen will ich hier nicht sprechen, da sie im wesentlichen wirtschafts- und sozialgeschichtliche Momente betreffen, die in dem vorliegenden Bande nicht zur Darlegung gelangen. Vor allem aber haben sich äußere Veränderungen als nötig herausgestellt. Die Zahl der ursprünglich vorgesehenen Bände hat sich für die neuere und neueste Zeit als unzulänglich erwiesen. Würde sie eingehalten, so würde sich wohl ein Gerippe der Darstellung erzielen lassen, mehr aber nicht. Es liegt jedoch im Interesse des Lesers wie des Autors, daß gerade die neueren Zeiten auch mit Nerven und Muskeln ausgestattet, sozusagen durch und durch körperhaft vorgeführt werden.

Unter diesen Umständen ist die Darstellung des individualistischen Zeitalters (vom 16. Jahrhundert bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts) auf vier Bände, die Darstellung des darauf folgenden subjektivistischen Zeitalters auf ebenfalls vier Bände erweitert worden; der Anschluß an die Gegenwart endlich wird durch zwei Ergänzungsbände hergestellt, deren einer von der Tonkunst, bildenden Kunst, Dichtung und Weltanschauung der jüngsten Vergangenheit sprechen soll, während der andere von Wirtschaft, Gesellschaft, Reich und Volk (dieses im weitesten Sinne auch außerhalb der Reichsgrenzen genommen) berichten wird. Demnach wird das ganze Werk, wenn es dem Verfasser vergönnt sein sollte, es zu vollenden, zwölf Bände und zwei Ergänzungsbände umfassen. Und diese Bände sollen enthalten:

eine erste Abteilung, die Bände 1–4: die sog. Urzeit und das Mittelalter, die Zeitalter des symbolischen, typischen, konventionellen Seelenlebens;

eine zweite Abteilung, die Bände 5—8: die sog. neuere Zeit, das Zeitalter individuellen Seelenlebens;

eine dritte Abteilung, die Bände 9—12: die sog. neueste Zeit, das Zeitalter subjektiven Seelenlebens;

die beiden Ergänzungsbände endlich: die zeitgenössische Geschichte — eine Zeit, die sich im Verlaufe des vorliegenden Bandes als Periode der Reizsamkeit ergeben wird.

Eine innerliche Verschiebung der Einteilung gegenüber der früheren Anordnung liegt allerdings diesem breiteren äußeren Ausbau nicht zu Grunde; vielmehr hat sich die schon während der Arbeiten der achtziger Jahre getroffene Einteilung bei genauerem Studium als zutreffend erwiesen. Mit Rücksicht auf die Möglichkeit, die gefundene Einteilung auch in der Entwicklungsgeschichte anderer Völker vergleichend zu verwerten, betone ich dieses Ergebnis.

Entsprechend aber der von Anbeginn festgehaltenen Periodisierung ist nun schon in den bisher veröffentlichten Bänden ein besonders starker Einschnitt in der Darstellung nach dem vierten Bande, gelegentlich des Überganges vom Mittelalter zur neueren Zeit, zwischen den Zeitaltern des urzeitlich und mittelalterlich gebundenen und dem Zeitalter individuellen Seelenlebens gemacht worden: die Erzählung hat im Beginne des fünften Bandes alle großen Errungenschaften der früheren Jahrhunderte noch einmal wiederholend zusammengefaßt, um auf der breiten Grundlage früherer Kultur die Darstellung der ferneren Entwicklung fortzuführen. Dies Verfahren soll nun bei einer erneuten Auflage des fünften Bandes und bei der Abfassung des Anfangsbandes der dritten Abteilung (subjektivistisches Zeitalter von etwa 1750 ab) wiederholt und noch schärfer accentuiert angewandt werden, so daß eine deutliche Dreiteilung entsteht und jede der drei Abteilungen ein in sich geschlossenes und von sich allein aus verständliches Ganze bildet.

Was soeben von der scharfen Abgrenzung der Darstellung in den einzelnen drei Abteilungen gesagt ist, gilt natürlich in noch verstärktem Maße von den Ergänzungsbänden. Sie können zwar nicht durchaus in den vollen Fluß der Darstellung einbezogen werden, wie dieser in den früheren Bänden verläuft. Dazu steht die historische Forschung den geschilderten Zeiten noch zu nahe; nur Umrisse und Entwürfe einer Erzählung,

nicht diese selbst in ihrem ruhigen Eintauchen in den Strom des Geschehenen kann gegeben werden. Um so mehr aber eignen sich diese Bände zu längeren geschichtlichen Rückblicken und auch zu mancher allgemeineren geschichtlich vergleichenden Betrachtung: ja solche Betrachtungen und Rückblicke sind notwendig, soll der Stoff tiefere Bedeutung und historischen Charakter erhalten. Hieraus folgt, daß auch jeder dieser Bände in sich abgeschlossen und an und für sich verständlich ist, so daß es zu seiner Lektüre keiner stärkeren historischen Vorkenntnis oder gar der Vorkenntnis der früheren Bände der „Deutschen Geschichte" bedarf.

Daß im übrigen gerade der jetzt vorgelegte Band in vieler Hinsicht ein Wagnis bedeutet, habe ich keinen Augenblick verkannt. Ohne Frage giebt es viele Zeitgenossen, die einzelne Teile des dargestellten Stoffes, und auch gewiß eine große Anzahl, die das Ganze weit besser kennen als ich. Es wird daher leicht sein, mir hier und dort Ungenauigkeiten, ja auch Fehler nachzuweisen: so wie es immer Leute geben wird, in deren Augen mein Buch mit dem Nachweis solcher Fehler gerichtet ist. Aber ich erkläre ganz offen, daß ich für solche Leser nicht geschrieben habe. Worauf es mir ankommt, liegt nach anderer Richtung. Ich habe den Versuch machen wollen, zunächst mich selbst, dann die Zeitgenossen, die dafür ein Bedürfnis empfinden, über den inneren Zusammenhang der wichtigeren historischen Erscheinungen unserer Zeit zu unterrichten, zu unterrichten an der Hand einer geschichtlichen Erfahrung, wie sie, wenigstens für den im Verhältnis zu allem Geschehenen freilich noch immer sehr bescheidenen Umkreis der deutschen Geschichte, nicht jedem ohne weiteres zur Verfügung steht und im ganzen und großen nur noch berufsmäßig erworben werden kann. Sollte mir das gelungen sein, unter vielen Unvollkommenheiten natürlich und unter manchen Schwierigkeiten auch der Darstellung, deren Kleid einem noch im Wachstum befindlichen Stoffe nur schwer bis zu vollem Sitzen angepaßt werden kann, so wäre ich reichlich belohnt.

Dabei möchte ich nicht unterlassen zu bemerken, daß ich ein überlegsames Buch habe schreiben wollen. Es liegt mir nichts an urteilsloser Zustimmung, ich wünsche Kritik. Darum sind nicht bloß die einfachen Thatsachen nebeneinander gestellt, was leicht genug gewesen wäre; vielmehr ist der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang scharf betont. Möglich, daß dabei manche Richtungslinie zu streng gespannt, manche Thatsache zu energisch hervorgehoben worden ist. Aber es giebt auf dem Gebiete der Geschichtswissenschaft heutzutage keine größere Sünde als das bloße Heranschleppen und im Grunde rein kompilatorische Zusammenstellen von Stoff- und Thatsachenmassen. Davon haben wir genug und übergenug: ja wir sind daran, im Stoffe völlig kritiklos zu versinken; in Wahrheit und von einem höheren Standpunkte aus kritiklos auch dann, wenn dieser Stoff nach allen „methodischen Grundsätzen" bearbeitet dargeboten — aber eben nur beschreibend dargeboten wird. Wessen wir bedürfen, läßt sich mit einem Worte ausdrücken: Fermente, Gärungsmittel hinein in den Stoff! Zersetzen der rudis indigestaque moles durch Urteil, durch Vergleichung! Nicht bloßes Aneinanderreihen des Geschehenen aus tausend Quellen, wenn auch in noch so kritischer Scheidung, sondern methodische Vergleichung der Tausende von bloß beschreibend gewonnenen Thatsachen hin auf die treibenden seelischen Kräfte des geschichtlichen Inhalts! Diesem Ziele habe ich in den folgenden Blättern nachgestrebt; ruhige Klarheiten und Anschaulichkeiten einfacher Art wollte ich in dem Chaos der zahlreichen geschichtlichen Erscheinungen der jüngsten Vergangenheit suchen. Mag dabei einmal ein Zug in der Darstellung zu scharf geraten sein, was schadet es? Und ist es überhaupt möglich, der nie abbrechenden Stetigkeit der Entwicklung in ihren Tausenden, Millionen, ja unzähligen und unendlichen Einzelmomenten in irgend einer Darstellung gerecht zu werden? Immer wird der Leser bei Schilderungen dieser Art übersehene Momente zwischen den Zeilen lesen müssen; und nur seine mitthätige Phantasie kann jene Kontinuität der Entwicklung

herstellen, die vorzuführen auch einer weit mehr künstlerischen Erzählung als der meinigen versagt ist.

Im einzelnen glaube ich diesen Zeilen nur wenig hinzufügen zu dürfen; sie sind für ein Vorwort an sich schon fast zu lang geraten. Es versteht sich, daß ich wie die Quellen so auch die schon ziemlich zahlreiche Litteratur zur Geschichte unserer jüngsten Vergangenheit eifrig benutzt habe, bei wichtigeren Fragen auch die Speziallitteratur. Emsige Untersucher des „Details" werden auch hier und da Spuren und Anklänge früherer Darstellungen finden. Ich habe sie nicht ausgemerzt oder verwischt, wie man das wohl zu thun pflegt, um angeblich original zu sein; wer dadurch die Originalität meines Buches beeinträchtigt glaubt, der mag dieses Glaubens bleiben. Daß im übrigen jedes Urteil in meinem Buche selbst gefunden oder selbstthätig, und zwar selten ohne Modifikationen, angeeignet ist, wird nicht verkannt werden.

Sollte ich allen danken, denen ich, teils infolge mündlicher Aussprache, teils infolge der Lektüre ihrer Schriften, für mein Buch Dank schulde, so würde ich ganze Reihen von Namen nennen müssen: denn mehr vielleicht als sonst bisweilen geschichtliche Schriften ist dies Buch erlebt. Unterlassen aber kann ich es doch nicht, wenigstens denjenigen Leipziger Herren, die sich der großen Mühe unterzogen, einzelne Teile oder gar das Ganze der Revisionsbogen vor dem Abdruck zu lesen und mit ihrem speziell fachmännischen Urteile zu begleiten, auch öffentlich auszusprechen, wie viel ich ihrem Rate und ihrer Einsicht verdanke: Möchten sie, die Herren Barge, Barth, Göhler, Prüfer, Vogel und Witkowski, ein klein wenig Entschädigung für ihre Mühe in der Wahrnehmung finden, daß mein Buch durch ihre Mitarbeit Vieles gewonnen hat.

Leipzig, April 1901.

K. Lamprecht.



Inhalt.

Tonkunst.

Bildende Kunst.

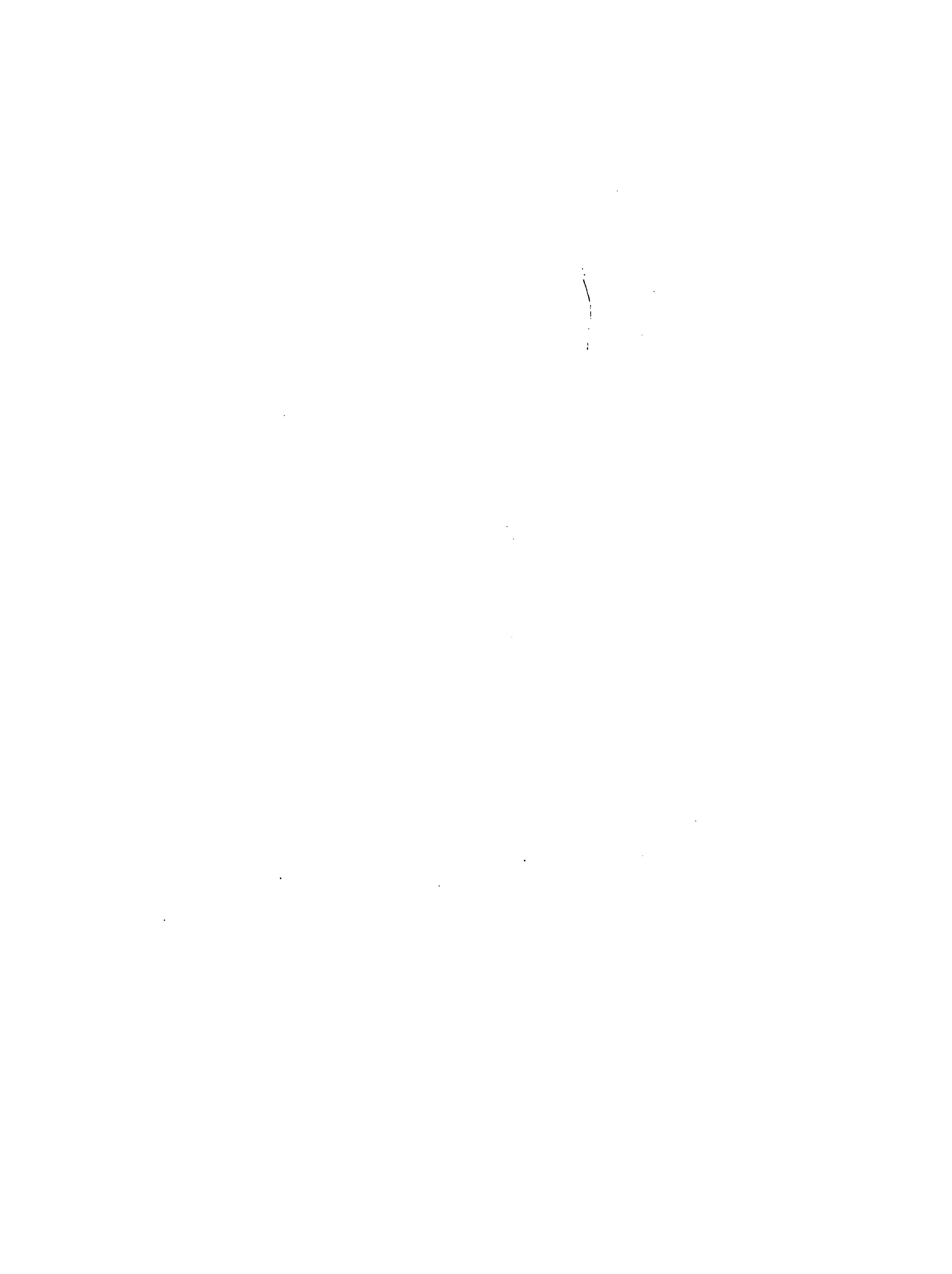
Seite

Dichtung.

Weltanschauung.

Tonkunst — Bildende Kunst — Dichtung — Weltanschauung.

Tonkunst.



Es besteht für den Kundigen kein Zweifel mehr darüber, daß wir seit dem Kriege von 1870—71 nicht bloß in ein neues politisches Leben, sondern auch in die Zeit einer neuen Kultur eingetreten sind. Anzeichen, die einen vollen Übergang zum Neuen ankünden, häuften sich deutlich seit den achtziger Jahren; Spuren des Neuen führen bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurück.

Von diesem Neuen soll im folgenden die Rede sein.

Dabei wird sich denn immer und immer wieder ergeben, daß das neue seelische Leben zunächst und vor allem in Fortschritten der Kunst, der Tonkunst, der bildenden Kunst, der Dichtung zum Ausdruck gelangt. Auch diesmal, wie wohl immer oder wie wenigstens der Regel nach, wurde eine neue Stufe tiefster und das heißt seelischer Entwicklung mit einer Wandlung des ästhetischen Menschen begonnen: so wahr ist es, daß Phantasie und daß Begeisterung die lebendigsten aller civilisatorischen Triebe sind[1]. Im Künstlertum, im Kampfe gegen Naturwissenschaft und gelehrten Historismus siegte die neue Kultur.

---

[1] Ich bemerke sogleich an dieser Stelle, daß sich die psychologische Terminologie meiner Darstellung keinem der verbreiteteren psychologischen Systeme anschließt. Eine Psychologie, die für die Geschichtswissenschaften etwa eine ähnliche Rolle wie die Mechanik in den Naturwissenschaften übernehmen könnte, ist noch nicht weit genug entwickelt; induktive Forschungen können daher einstweilen nur mit der populären Psychologie operieren — oder, richtiger gesagt, nur das psychologische Denken an sich in den Vordergrund stellen und darum an der Hand derjenigen psychologischen Begriffe vorwärts bringen, die sich im Verlaufe ihrer eigenen Durchbildung einstellen. Für Begriffe der letzteren Art ist in diesem Buche natürlich auch eine bestimmte Terminologie eingehalten.

Und noch heute ist, was wir von ihr besitzen, wesentlich künstlerischen Charakters; wie denn noch heute Vielen das künstlerische Ideal das höchste menschliche Ideal schlechthin bedeutet. Wohl haben wir schon Anfänge einer neuen Sittenlehre und ganz allgemein einer neuen Weltanschauung, wohl vereinigt sich stärkste wissenschaftliche Thatkraft und Fähigkeit, eine neue, dem kommenden Zeitalter angemessene Seelenlehre zu begründen: allein diese wissenschaftlichen Versuche stehen einstweilen noch nicht unter dem Zeichen des vollendeten Erfolges, geschweige denn daß sich auf ihren Ergebnissen bereits klar umgewandelte Einzelwissenschaften erhöben, — und was die Sittenlehre eines Nietzsche und die Metaphysik eines Fechner betrifft: sind sie nicht vielmehr Ergebnisse dichterischer Eingebung und phantasievoller Vermutung, als unumstößliche Ergänzungen eines festen, wenn auch noch in sich lückenhaften wissenschaftlichen Aufbaus?

So ist denn diese neue Kultur einstweilen noch künstlerisch durch und durch, so wie es die Kultur der Minnesänger etwa war und die Kultur des Klassizismus; und ganz verstanden werden kann sie daher nur bei centraler Betrachtung ihrer künstlerischen Erzeugnisse.

Auf diesem Boden aber wird das, was wir Deutschen speziell aufzuweisen haben — denn die neue Kulturentwicklung ist ein Gemeingut der europäischen Völkerfamilie, — zeitlich begrenzt durch Tonkunst einerseits und Sittenlehre und Weltanschauung andrerseits; eine neue Tonkunst ist das früheste, eine neue, jetzt noch dichterische Philosophie ist das bisher späteste Kind dieser Entwicklung.

Tonkunst und Philosophie —: es sind zugleich die weitragenden Äste am Baum der neuen Kultur, an denen der Genius unseres Volkes mehr als der irgend eines anderen üppige und reife Früchte getragen hat. Schon im Zeitalter des Klassizismus waren wir auf diesen Gebieten schlechthin führend: was haben England, Frankreich und Italien den Händel und Bach, den Mozart und Haydn und Beethoven, was den Herder und Kant und den Fichte und Schelling und Hegel an die Seite zu stellen? Und auf diesen Gebieten führen wir auch jetzt. Was

will etwa, um die Vergleiche dem künstlerischsten der lebenden europäischen Völker zu entnehmen, Bizet besagen gegenüber Wagner, und Barrès gegenüber Nietzsche? Hier ruhen die starken Kräfte unseres Volkes: in der Macht der empfindungsmäßigen wie der spekulativen Einbildung werden wir auch heute noch von niemand übertroffen, und mit nichten hat ein bei aller Größe so geringfügiges Ereignis, wie es der Krieg von 1870—71 gegenüber dem Ganzen einer schon drittehalb Jahrtausend umfassenden Volksentwicklung war, unsere tiefste Veranlagung dauernd verändert.

So ist's recht, wenn der Versuch eines kulturgeschichtlichen Verständnisses unserer jüngsten Vergangenheit — und damit zugleich unserer unmittelbarsten Gegenwart — mit der Erzählung und Erörterung der großen Ereignisse der Tonkunst beginnt und mit der Darlegung der jüngsten Fortschritte der Weltanschauung schließt. Dazwischen aber sei dann, breiter und behaglicher, weil unverständlich ohne genaue Kenntnis der analogen Entwicklung der gleichstrebenden Nachbarvölker, die Entwicklungsgeschichte unserer modernen bildenden Kunst und der Dichtung gelagert.

Freilich: wenn so in der Darstellung wie auch chronologisch und dem Charakter ihrer inhaltlichen Vollendung nach die Tonkunst an die Spitze rückt und rücken muß: so steht der Autor diesem Muß nicht ohne Bangen gegenüber. Denn erstens: er ist gerade auf diesem Gebiete am wenigsten fachmännisch erfahren, am meisten von fremdem Urteil abhängig. Und zweitens: die Darstellung der Entwicklung der modernen Musik hat sich tief ins Technische hinein zu erstrecken, wenn sie das Wesen der Dinge treffen soll: wird aber hier jeder Leser folgen wollen?

Doch es hilft nichts: nicht das Wohlbehagen des Lesers, die Sache vielmehr hat zu entscheiden; und was den Autor betrifft, so muß er sich schließlich bescheiden der Hoffnung getrösten, daß vielleicht auch auf diesem heiklen Felde Athene ihn nicht zittern lassen wird. —

I.

Richard Wagner, der 1813 geboren ist, hat einige Zeit vor und noch etwas länger nach 1850 den größten Umschwung seines inneren Lebens erfahren; es ist bezeichnend, daß er um diese Zeit nahezu vier Jahre dichterisch-musikalisch unfruchtbar gewesen ist. Aber unmittelbar vor und nach dieser mageren Zeit liegen die fetten Jahre seiner zwei großen Perioden, der Perioden, da er ein Dreißiger war und „Rienzi", den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" schuf, und da er ein Vierziger geworden war und in emsigstem Empfangen den Grund legte zu den vier großen Werken seiner späteren Zeit und der vollsten Reife: den „Meistersingern", dem „Nibelungenring", „Tristan und Isolde" und „Parsifal".

„Rienzi" ist von Wagner selbst noch als eine Art Gesellenstück angesehen worden. Zwar ist der Meister hier schon darüber hinaus, wie in seinen Jugendstücken, den „Feeen" und dem glücklicherweise vergessenen „Liebesverbot", der Nacheiferung fremder Musik auch im einzelnen zu verfallen. Trotzdem liegen noch unverkennbare Anregungen aus der sogenannten großen heroischen Oper der Italiener und der Franzosen und namentlich von Spontini her vor, Anregungen, die den allgemeinen Charakter des Werkes noch so wesentlich bestimmen, daß man es wohl geradezu als letzte große Erscheinung der romanischen Heldenoper bezeichnet hat.

Wie ganz anders ist da schon der „Fliegende Holländer" volles Eigentum der persönlichen Bildkraft Wagners! Als der Künstler nach wirren Wanderjahren im Kapellmeisterdienst in

den baltischen Landen, in Riga, gestrandet war und von dort aus die Aufführung seines „Rienzi“ in Paris ersehnte, an der Stelle, die ihm damals als erste und würdigste erschien, — und als ihm auf der Seereise nach London in Sturm und Wogenprall die Poesie des nordischen Meeres aufging: da tauchte, wohl auch im Anschluß an die Lektüre der mächtigen Meeresbilder Heinrich Heines, des ersten Seedichters der modernen europäischen Völker, vor seiner regen Einbildung die Gespenstergestalt des uferlosen Seefahrers auf und ließ ihm nicht Ruhe, bevor sie nicht dichterisch umfaßt, lieb gewonnen, bewältigt war. So ist der „Fliegende Holländer“ Wagners erste wirklich ganz erlebte Oper; darum ist ihr Text kein Opernlibretto im alten Sinne mehr, sondern, trotz noch beibehaltener alter Scenenordnung, eine Dichtung: ein Werk, das von einheitlicher Stimmung getragen und durchhaucht ist. Und darum ist auch schon die Musik, trotz teilweis festgehaltener früherer Formen, nicht mehr eine alte, in der sich die musikalischen Empfindungen in ruckweisen, unter sich so gut wie unverbundenen Ergüssen auf einzelne herkömmliche architektonische Formen, auf Arien und Duette, auf Anfangs- und Schlußchöre und dergleichen verteilen: — neu ist sie vielmehr, wenigstens bereits der Absicht nach, in der Tendenz, den ganzen Verlauf der Handlung mit einem musikalisch zusammenhängenden symphonischen Gewebe zu begleiten, ja ihn in ein solches Gewebe aufzulösen: aus der Ballade der Senta im zweiten Akt entsprossen nach Wagners eigener Angabe die thematischen Keime zur ganzen Musik der Oper. Aber freilich: war die Absicht schon erreicht, das ganze Werk musikalisch zu einer einzigen großzügigen Symphonie zu gestalten? Wagner hat auch hier den Abstand zwischen Wollen und Vollbringen selbst deutlich bezeichnet: er sah später im „Fliegenden Holländer“ nur noch ein Übergangswerk; er fand nun alles nur „in weitesten, vagesten Umrissen gezeichnet“, und ihm erschien „vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch verschwimmend“.

Die Meisterwerke der ersten Periode sind „Tannhäuser“ und

„Lohengrin". „Tannhäuser" ist im Frühjahr 1845 vollendet worden, im Herbst dieses Jahres fand die erste Aufführung statt. „Lohengrin" wurde im Sommer 1847 fertig; Wagner hat das Werk persönlich erst 1861 in Wien aufgeführt gesehen. Beide Schöpfungen näherten sich aufs engste dem Ideale des Musikdramas, das Wagner damals in seiner Seele trug. Innigste Verknüpfung dichterischen und musikalischen Empfängnisses, feinste Abschattierung menschlicher Empfindungen, namentlich nach der dunkleren, unbekannteren, nervösen, zunächst nur musikalisch reizbaren Seite hin durch Anwendung der Mittel einer bis dahin unerhörten Feinheit musikalischer Nüancierung, Ausdehnung des Atems der Dichtung, ihrer Brust gleichsam und ihrer Lunge zu ungeahnter Fülle der Gefühle durch engstes Zusammenschmieden dichterischen und musikalischen Ausdrucks: das war es, was der Meister beabsichtigte. Und er erreichte es. Aus der Beschäftigung mit dem Ganzen des Stoffes von alsbald sowohl dichterischer wie musikalischer Absicht her, aus dem organischen Wachsen der einzelnen Scenen unter dieser doppelten Schaffensweise erhob sich in der Phantasie Wagners ein Gesamtbild, das ohne weiteres die thematischen Strahlen der Gesamtmusik wie den eigenartigen Rhythmus der Dichtung darbot: und wie aus dem Rhythmus die textliche Form, so wurde aus den Themen, die sich zu Leitmotiven verdichteten, das ununterbrochene Gewebe einer symphonischen Musik geschaffen.

Diese symphonische Musik aber, welche all die architektonisch musikalischen Einzelbauten der alten Oper, die Ritornelle, Kavatinen, Terzette, über den Haufen warf, gab nun zugleich den Stoffen ihre erhabene Einheitlichkeit und ihren gemeinmenschlichen Zug. Denn der Text — und damit der Inhalt — war auch im einzelnen mit durch die Musik bestimmt; die Musik aber ist nur der Wiedergabe menschlicher Gemeingefühle, dieser freilich auch in höchstem Grade fähig. Ein unendlicher Gewinn für die Klassizität eines Werkes, — wenn anders wir Dichtungsinhalte klassisch nennen, deren Charakter Züge aufweist, die zu allen Zeiten und Herzen sprechen. Wo aber bieten sich solche Inhalte dar? Lassen sie sich vom Einzelnen

schlechthin erfinden? Schwerlich: denn der Einzelne ist Kind einer bestimmten Zeit und Abkömmling eines bestimmten Ortes. Wahrhaft klassische Stoffe sind daher nur solche, die von den Urvätern und frühesten Ahnen herausgebracht sind und im Erbgang von einem Geiste der Zeiten zum anderen gleichsam abgeschliffen sind und eingebüßt haben, was an ihnen anstößig und eckig war im Sinne einer vorübergehenden Mode und eines besonderen Momentes. Darum lassen sich allgemein menschliche Inhalte nur in große Traditionen bannen, darum ist das griechische Drama stofflich ein Drama der Überlieferung, darum wurden in der Malerei der modernen Völker die höchsten menschlichen Gefühle in der von Geschlecht zu Geschlecht fortschreitenden Darstellung der christlichen Heilsvorgänge und der Madonnenbilder festgehalten, darum hat Goethe, als er Unvergängliches gab, zur Sage vom Faust gegriffen. Und auch Dantes „Göttliche Komödie" hat ihre Vorläufer zurück vom 14. bis zum 9. Jahrhundert. Konnte darum das Musikdrama und wollte es stofflich nichts geben als das Gemeinmenschliche der Gefühle, so war es auf Inhalte uralter Erzeugung angewiesen; und so lebte in ihm die mittelalterliche Sagenwelt auf von „Tannhäuser" bis „Parsifal", und darüber hinaus noch der urgermanische Mythos.

Man sieht in diesem Zusammenhang, welches Recht man hat, vom Inhalt des Wagnerschen Musikdramas ausgehend von romantischer Oper zu sprechen.

Indem aber in „Tannhäuser" und „Lohengrin" zum ersten Male alte Sagenstoffe unter dem reinigenden Hauche und vereinfachenden Einflusse der Musik auf ihren rein menschlichen Gehalt gebracht, und indem dieser Gehalt durch symphonische und dichterische Verarbeitung dem Rahmen eines einheitlichen Werkes der musischen und redenden Künste einverleibt ward, begann die Seele des neuen Kunstwerkes zu atmen. Gewiß: noch nicht ganz rein. Noch gestört von allerlei Erinnerungen an die alte Oper. Die architektonische Struktur der Musik war noch nicht ganz unterdrückt. Die Scenen waren noch nicht alle auf rein seelischen Gehalt gebracht. Sensationelle Vorgänge störten noch; als Reste der großen Oper stellten sich

pomphafte Aufzüge ein; in der Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" wurde gar das Zugeständnis einer Art von Ballet gemacht. Aber dennoch: die Form des „Kunstwerkes der Zukunft" war wenigstens der Absicht, dem höchsten Wunsche des Meisters nach gefunden.

Nach dem „Lohengrin" hat Wagner lange Zeit in tastenden Versuchen zu weiterem Aufstieg zugebracht; ein Wortdrama, drei Tondramen wurden begonnen. Schließlich machte sich das Bedürfnis nach Abklärung in schriftstellerischem Wirken Luft; 1849 erschien „Die Kunst und die Revolution", 1850 „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", 1851 „Oper und Drama", „Eine Mitteilung an meine Freunde". Dann folgten, in geringen, fast nur dichterischen Anfängen über die fünfziger Jahre rückwärts reichend, im ganzen in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre empfangen und in sehr wichtigen Teilen mehrfach auch erst in der Muße des zweiten längeren Schweizer Aufenthalts (ca. 1865—1872) ausgeführt, die vier großen Werke der zweiten, der reifen Periode Wagners. Was sie zunächst in ihrer allgemeinen Form — nicht schon in ihrer spezifisch musikalischen Technik — von den Schöpfungen der vorhergehenden Periode scheidet, das ist das entschiedene Abbrechen aller Brücken zur alten Oper und der rastlose Zug zum Reinmenschlichen und dadurch zur absoluten Verinnerlichung und Vereinfachung der Handlung. Daraus ergiebt sich dann ohne weiteres eine strikt symphonische Form, die mit dem Ganzen der Handlung verknüpft wird, indem ihre Themen und Gegenthemen den Hauptmomenten dieser entnommen werden. Der inneren Reife vor allem wie auch zum Teil der Entstehung nach lassen sich da nacheinander gruppieren „Meistersinger", „Nibelungenring", „Tristan und Isolde" und „Parsifal".

Die „Meistersinger von Nürnberg" verhalten sich zu den anderen Schöpfungen dieser zweiten Periode ähnlich wie der „Rienzi" zum „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin". Das neue Ideal schimmert durch, ist aber noch nicht erreicht. Die ursprüngliche Absicht bei den „Meistersingern" war, einen bestimmten geschichtlichen Zustand humoristisch zu ironi-

sieren. Das erforderte natürlich die Vorführung von vielen Einzelheiten, verwickelte also die Fabel. Als dann Wagner später, in der zweiten Fassung des Textes vom Jahre 1861, seine Meinung änderte und eine ernstere Verinnerlichung der Handlung anstrebte, war diese doch nicht mehr ganz erreichbar. Gewiß, nach den Ausführungen eifriger Wagnerfreunde bildet die unglückliche Liebe Hans Sachsens zu Evchen den Mittelpunkt des Werkes, — jene Liebe, die sich im Verschweigen tiefster Empfindung äußert, als in Walter Stolzing der rechte Freier gekommen ist, ja die sogar in männlicher Resignation diesem Freier zum ersehnten Ziel verhilft. Allein Thatsache bleibt, daß dieser Kern doch nicht sinnfällig genug herausgearbeitet ist, daß er verdeckt wird von tausend Äußerlichkeiten einer bunten Handlung. Und diese Art des Aufbaues der Fabel spiegelt sich doch bei aller musikalischen Einheit ein wenig in dem blühenden Körper der Musik wieder, so wunderbar auch das Vorspiel die zu Themen gewordenen Gefühle des Ganzen durcheinanderweben mag.

Gewiß haben wir demgegenüber im „Nibelungenring" manchen Fortschritt[1]. Aus sicherem Kunsttrieb hat sich hier Wagner schon in dem frühesten Entwurf („Siegfried" von 1848) dem nordischen Mythus, nicht der weit jüngeren deutschen Sagenform zugewandt: denn viel stärker pulsieren in diesem jene generischen, jene Gemeingefühle, auf deren Wiedergabe die Musik hindrängt. Das Los Wotans, des Gottes, der da herrschen und doch zugleich auch lieben will, des Gottes, der in schwerem Kampf zu der Einsicht gelangen muß, daß Herrschaft Liebe ausschließt, und der an dieser Einsicht mit dem Geschlecht seiner Genossen zu Grunde geht, bildet hier den eigentlichen Mittelpunkt, um den die musikalischen und dichterischen Gefühle kreisen. Was aber auch hier noch nicht gelang, das war eine ganz kurze Zurückführung des weitschichtigen Mythus auf diesen Kern. Es blieb eine Unsumme von Handlung; der Geist ältester germanischer Sagenform, der nur auf Handlung geht, nur durch Hand-

[1] „Rheingold" und „Walküre" 1851—56, „Siegfried" (erste Hälfte) 1857 beendet; „Götterdämmerung" 1869—74.

lung charakterisiert, nur durch Handlung liebt und verurteilt, er ließ sich nicht unterdrücken. So dehnte sich das Ganze zur Trilogie aus, und diese Schwierigkeit ist durch den unerhörten und vielfach narkotisierenden, gelegentlich aber auch zerstreuenden Glanz der Instrumentation wie die Reichtümer des musikalischen Lyrismus wohl verdeckt, nicht aber beseitigt.

Gewiß, das Wagnersche Kunstwerk der zweiten Periode bedurfte der Sagenstoffe mit ihrer Läuterung zeitlicher Vorgänge ins Reinmenschliche; aber dies Reinmenschliche mußte zudem in einfacher Handlung, in wenigen verinnerlichten Zügen gegeben sein. Welche Stoffe hätten sich da, in diesem Wettbewerb ganz bestimmter Forderungen, dem Meister wohl mehr gefügt als „Tristan und Isolde" und „Parsifal" — die mittelalterlichen Heldenlieder der weltlichen und der Gottesminne? Ist's ein Zufall, daß beide schon in unserer großen mittelalterlichen Dichtung gewürdigt worden sind, je von dem tiefsinnigsten und von dem sinnenfreudigsten Dichter der Zeit behandelt zu werden?

„Tristan und Isolde", 1854 empfangen, stellt sich zu dem „Nibelungenring" schon auf den ersten Blick dadurch in Gegensatz, daß Personenzahl und äußere Handlung aufs denkbar Einfachste beschränkt sind. Im Vordergrunde stehen eigentlich nur zwei handelnde Gestalten, die Helden des Titels; alle anderen Personen gehören dem zweiten und dritten Plane an. Und nur eine Handlung im engsten Sinne beherrscht das Ganze: die Liebestragödie Isoldens und Tristans. Und noch mehr: über die drei großen innerlichen und entscheidenden Momente, in denen diese Tragödie hervorbricht, wird die Einheit des Ganzen noch hinausgeführt und vertieft, indem im Grunde nicht einmal die Hauptgestalten, sondern das sich in ihnen verkörpernde, sie ganz beherrschende eine Gefühl, die Liebe, zum Diapason des Stückes gemacht wird. Von ihr, der Frau Minne, die so oft angerufen wird, geht im eigentlichsten Verstande die belebende Wärme und die ununterbrochen einheitliche Wirkung des Stückes aus; wie denn Wagner in einem Briefe an Liszt bekennt, daß die Sehnsucht nach Liebe und die Sehnsucht nach dem Tode in der eigenen Brust die

Motive seines Schaffens gewesen seien. Daß damit zugleich eine rein symphonische Durchführung der musikalischen Seite gewährleistet war, leuchtet nach früheren Ausführungen ein. „Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen": so hat Wagner selbst sein Tristandrama bezeichnet. Und könnten diese Empfindungen nicht ohne weiteres Unterlagen einer bloß musikalischen symphonischen Dichtung sein?

„Parsifal", das letzte große Werk, mit dem sich der Meister seit 1857, seit seinem vierundvierzigsten Lebensjahre trug, überschreitet noch die Stufe der in „Tristan und Isolde" gefundenen Lösung. Denn hier ist der objektive Mittelpunkt, die centrale Sonne des Stückes gleichsam nicht bloß ein noch so eindringliches Gefühl: es ist vielmehr ein sinnlich-symbolisches Element von erhabener Majestät: der Gral; und die an sein Wesen anknüpfenden mannigfachen Stimmungen der Reinheit, des frommen Sichhingebens, der unnahbaren Hoheit, des gottgesandten Wunders ergeben das Grundgewebe der symphonischen Dichtung. Lebendig aber werden diese Stimmungen, konkret gewendet treten sie hervor in der Geschichte Parsifals, des weltentrückten religiösen Genies, des „reinen Thoren". Der Gral adelt die Seele des kühnstürmenden, kraftüberhobenen Jünglings durch Erregung des tiefsten menschlichen und zugleich überirdisch-religiösen Gefühls, des Mitleids. Mitleid schmilzt seine Seele um: das ist das Geheimnis der gänzlich vereinfachten Handlung, die in die tiefsten Schächte reinen Seelenlebens führt und von da aus zum Sittlichen, vom Sittlichen zum Göttlichen emporstrebt.

Wagner hat, nach unendlichen Mühen seines Lebens, im Jahre 1882 noch die Aufführung des „Parsifal" erlebt; 1883 ist er gestorben. Hätte er noch Größeres geben können? Eins ist sicher: der Wunsch ist ihm geworden, sein Kunstwerk durch innere Läuterung bis in die Höhen jener Empfindungswelt hinaufzuheben, der er immer hat dienen wollen, deren neuer

Aufbau zu höherem Wert und Glanz sein ganzes Herz erfüllte, der religiösen.

Denn Wagner war im Tiefsten eine religiöse Natur; und nur aus seiner Weltanschauung als einem Ganzen ist der wesentliche Inhalt seines Lebens zu verstehen. Es ist davon noch später zu sprechen. Sehen wir aber auf sein äußerliches Werk, wie wir es soeben in flüchtiger Umschau durchwandert haben, so springt schon jetzt in die Augen, daß es in zweierlei Richtung über die Vergangenheit hinausging: es beruhte auf einer bis dahin unerhört innigen Verknüpfung der redenden und musischen und — da es dem Theater angehörte — auch der nachahmenden und der bildenden Künste: es war ein Gesamtkunstwerk; und weiter: es entwickelte in sich aus der innigen Durchdringung der Künste, vor allem der redenden und der musischen, eine neue musikalische Form, die Form der symphonisch-theatralischen Dichtung.

Hat es damit tieferen Entwicklungsrichtungen Ausdruck gegeben? Mit der Beantwortung dieser Frage steht und fällt die geschichtliche Bedeutung Wagners als Künstler. Wir suchen diese Frage zunächst für die musikalische Seite, für die symphonische Dichtung zu beantworten. Soll das aber gründlich geschehen, so dürfen wir uns einen kurzen Überblick über die Entwicklung der abendländischen, insbesondere deutschen Musik seit etwa einem Jahrtausend nicht verdrießen lassen.

II.

Die Musik des frühen und hohen Mittelalters ist, soweit sie nationale, und das heißt weltliche Kunst war, im Grunde nur Musik der menschlichen Stimme gewesen. Natürlich gab es Instrumente; aber sie wurden doch vornehmlich nur zur Angabe des Rhythmus bei Tanz und Kampfesgang gebraucht; im Verein mit der menschlichen Stimme dienten sie weiter zur Tonfüllung des Gesanges, wirkten also wie die rohe Farbengebung innerhalb des Umrisses unserer ältesten Malerei, gleichsam flächen- und körperbildend. Weitere Anwendungen künstlerischer Art verbot schon die Unvollkommenheit ihres Tones. Aber selbst wenn die Tongebung reiner gewesen wäre, hätten die Instrumente dennoch nicht umfassend benutzt werden können; dazu mangelte noch das Gefühl für Tonschattierung und Tondynamik.

Denn das ist vielleicht das Bezeichnendste der Vokalmusik, des Gesanges dieser Zeit, daß sie gänzlich entfernt noch war von jeder Beseelung; man sang in der Weise der heutigen kirchlich gebundenen Litanei oder so etwa, wie heute Kinder, marschierende Soldaten, kneipende Studenten zu singen pflegen: ohne ein Persönliches musikalischer Stimmung, dem bloßen physikalischen Ton folgend — objektiv gleichsam und nichts als Ohr, so daß das Herz, das Gemüt ohne merkbareren Anteil im Ausdruck blieb. Und so wenig wie eine Dynamik vorhanden war, kannte man eine Schattierung der Melodie durch Harmonisierung: der Gesang war Einzelgesang, Monodie: man sang monoton und monodisch.

Auf der seelischen Grundlage dieser weltlichen Musik erwuchs auch die Kirchenmusik. Nur daß hier doch, beim Psalmodieren und sonst, vielfach der Einzelne allein sang und auch allein singend empfunden ward. Das führte dann bald dazu, daß man der einfachsten durchgehenden Monodie, dem Cantus firmus, doch mehr persönliche Elemente einverleibte und namentlich anhängte, indem man z. B. die jubilierenden Kadenzen des Hallelujah im Überschwall individueller Gefühle in die Länge zog und somit abänderte. Auf diese Art entwickelte sich aus dem Cantus firmus die ebenfalls noch einstimmige Sequenz, — sehr früh, schon im 9. Jahrhundert, hat Notker für diese musikalische Form berühmte Texte gedichtet.

Und zur selben Zeit etwa mag man auch bereits aus der Monodie hinausgelangt sein. Aber zunächst nicht im Gesang, sondern auf der Orgel, dem weitaus am höchsten entwickelten Instrument der Zeit, das auf diese und auf noch viel spätere Jahrhunderte in seiner verhältnismäßigen Fülle und Reinheit einen fast magischen Eindruck gemacht haben muß. Hier hatte man nun zum Spiele beide Hände zur Verfügung: man konnte Töne gegeneinander, Note gegen Note, punctum contra punctum marschieren lassen und so ganze Manöver mit Tönen ausführen. Es ist die Entstehung der polyphonen Musik und des Kontrapunktes, wie sie an den Namen des Mönches Hucbald von St. Amand (zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts) geknüpft wird.

Der Kontrapunkt ist in der Ausbildung, die er seit dem 13. Jahrhundert zu den kunstvollsten Systemen erfuhr — in der kontrapunktischen Musik des 16. Jahrhunderts marschieren bis zu dreißig Stimmen neben- und gegeneinander –, die vollendetste Musikform der mittelalterlichen Zeitalter geistiger Gebundenheit. Denn auch in ihm hat noch, wie in der weltlich-nationalen Musik, der Ton zunächst bloß physikalischen oder nervenreizenden, dagegen keinen stimmungsvollen Wert, und es handelt sich in ihm nicht so sehr um den fein abgewogenen musikalischen Ausdruck menschlicher Gefühle, wie um Klangexerzitien für Ohr und Nervenbahnen. Darum ist die Harmonie ein Zufall in dieser

Musik; die Satzart ist vielmehr derart, daß die einzelnen Stimmen vollständig gegen- und nebeneinander laufen, freilich unter immer klarerer Ausscheidung und Verminderung gewisser Mißklänge (Dissonanzen). So war denn in dieser Zeit Musiker, wer ein feiner Berechner der kontrapunktischen Tonbewegungen war und gleichsam virtuose Tänze von Tönen zusammenzustellen verstand: und die musische Kunst wetteiferte schließlich in geist- und seelenloser Künstlichkeit wenigstens vorübergehend mit den innerlich verwandten Ausgängen der Scholastik und der absterbenden Architektur gotischen Stiles.

Aber schon wartete der Erbe. Der Umschwung kam von der Volksmusik her, und auch diesmal noch wesentlich aus dem Gesange. Auf diesem Gebiete zuerst und viel früher als auf dem hieratischen zeigte sich's, daß die geistige Grundlage des mittelalterlichen gebundenen Seelenlebens am Zusammenbrechen war: wie sich denn ganz ähnlich das deutsche Recht unter den Verschiebungen des wirtschaftlichen und socialen Lebens in neuzeitliche Verhältnisse gegen Ausgang des Mittelalters und im 16. und 17. Jahrhundert weit rascher verändert hat, als das kanonische Recht der Kirche.

Das aber, was hier vor sich ging, war folgendes. Es begann sich zunächst neben dem herkömmlichen Volkslied in seiner monodischen, dem Tonausdruck nach noch völlig gebundenen Form ein weltlicher Kunstgesang für eine Stimme zu entwickeln. Wann dies zuerst der Fall gewesen, wer weiß es? Gewiß aber ist, daß dieser Kunstgesang zur Zeit der Minnesänger vorhanden war. Nun hätte man von hier zur Beseelung der Individualstimme gelangen können, sollte man meinen. Doch mit nichten war das der Fall; dazu war die allgemeine seelische Grundlage der Nation noch längst nicht genügend individualisierungskräftig: einer der lehrreichsten Beweise für die außerordentliche, für den Fortschritt des Volkslebens schlechthin ausschlaggebende Bedeutung der allgemeinen psychischen Veränderungen. Was eintrat, war vielmehr eine leisere Verwandlung noch auf dem Boden einer halbgebundenen Kultur: der Gesangsvortrag blieb noch ohne Dynamik, aber

er wurde seelisch abschattiert dadurch, daß die Monodie erst zum dreistimmigen Gesang, schließlich zum Quartett erweitert ward. Es sind die großen Ereignisse des 15. und 16. Jahrhunderts; nun erscheint die Stimme, von der die Melodie getragen wird, als Tenor, und zu ihr stellen sich in gleichem Rhythmus allmählich nicht mehr kontrapunktisch, sondern harmonisch die vox alta und die vox bassa ins Verhältnis, der Alt und der Baß, denen dann im Quartett noch eine weitere, zumeist eine zweite Oberstimme zur Seite tritt.

Es ist ein Vorgang von der außerordentlichsten Bedeutung. Bis dahin hatte jeder Ton für sich ein eigenes, aber gleichsam nur physikalisches Leben gehabt und zunächst nur auf die Nerven gewirkt. Darum war der Aufbau der Musik im Kontrapunkt ein mathematisch-architektonischer gewesen: gewisse Regeln, nicht Stimmungselemente, objektive Kunst, nicht Empfindungsdrang waren maßgebend gewesen für Erfindung und Ausschmückung der Musik. Jetzt trat der einzelne Ton jeder Melodie nicht mit gegengestellten Tönen zugleich, sondern für sich, aber umgeben von einem harmonischen Mantel anderer Töne auf, deren Zusammensetzung, die innerhalb gewisser Grenzen zu freier Wahl stand, dazu bestimmt war, ihn zu charakterisieren, ihn nicht bloß klangschön wirken zu lassen, sondern ihm Stimmung zu geben. Erst jetzt begann damit das im höheren Sinne Seelische der Musik zu erblühen: die Thore eines neuen, des individualistischen Zeitalters der Musik hinaus über die Räume des mittelalterlich gebundenen Stiles öffneten sich.

Die Errungenschaft geht nun alsbald auf das Gebiet der Kunstmusik über: die hieratische Musik verliert dadurch wenigstens da, wo sich die Gemeinde an ihr beteiligt, im Choral den Kontrapunkt und muß dem harmonischen Satze Eintritt gestatten, woraus sich denn ganz neue Formen der Kirchenmusik (Motette u. s. w.) entwickeln; die weltliche Kunstmusik entfaltet entsprechend dem mehrstimmigen Volksgesang, nur kunstvoller, das Madrigal.

Aber war damit schon die volle Beseelung der Musik gewonnen? Die Abschattierung der Empfindungen war erreicht,

nicht aber die ganze und fessellose Dynamik. Diese hat erst die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gebracht, und anfangs vor allem in Italien: denn seit dem Übergang der großen vlämischen Tonkünstler nach Italien und seit Palestrina hatte dieses Land auf lange Zeit die Führung in der europäischen Musikgeschichte an sich gerissen. Und die Dynamik wurde — es muß und kann von nun ab nur in noch stärker zusammenfassenden Zügen erzählt werden, als bisher — erreicht da, wo die stärksten Empfindungen musikalisch ausgedrückt werden mußten, im Dramma per musica. Diese erste Form der Oper bedeutete bekanntlich nach dem Empfinden der Zeitgenossen die Wiederbelebung des antiken Dramas, d. h. einer theatralischen Kunstform hoher Kultur mit sehr ausgesprochenen Charakteren und Leidenschaften. Da blieb denn nichts übrig, als die monotone, adynamische Monodie zu verlassen. Gewiß war das schwer, aber doch sehen wir allmählich Fortschritte gemacht, und wir können sie abschätzen nach den Fortschritten einer neuen Teilnehmerin der Gesangeskunst, der Instrumentalmusik, die erst jetzt entscheidend in die Entwicklung der Musik eingreift.

Das 16. und 17. Jahrhundert brachten entschiedene Verbesserungen wenigstens für die Saiteninstrumente, während die Blasinstrumente noch bis tief ins 18., ja ins 19. Jahrhundert hinein recht unrein blieben; namentlich die Geigenbaukunst lieferte seit dem 17. Jahrhundert vorzügliche Ergebnisse. So brauchte dem Dramma per musica nicht mehr eine eingehendere instrumentale Begleitung zu fehlen und fehlte ihm auch nicht. Und bald entwickelte sich, am reichsten zunächst wohl in Italien, auch die Instrumentalmusik an sich selbständig, und zwar gern auch schon nach den Grundsätzen der harmonischen Satzart: wie der menschliche Einzelgesang das Arioso gefunden hatte, so fand die Instrumentalmusik die Symphonie.

Eine ganz neue Höhe der musikalischen Ausdrucksmittel war dadurch erreicht; und der neue Geist suchte nun auch neue musikalische Formen. Die alte Kontrapunktik begann außerhalb des hieratischen Gebrauchs abzusterben; im harmonischen Satze, dessen Theorie vornehmlich in der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts ermittelt ward, begannen aus neuen Strukturgesetzen neue Gattungen der musikalischen Erfindung zu erwachsen: wie bald vermehrten sich die einfache Cantata und die einfache Sonata, das gesungene und das gespielte Musikstück harmonischen Satzes zu den verschiedensten Formen: der Arie, dem Recitativ, der Suite, dem Konzert u. s. w. Und nun erstand jene reiche Welt einer neuen Musik, von Schütz und Schein, den großen deutschen Anfängern des Neuen an bis zu Händel. Mit Bach feierte zwar die alte Kontrapunktik noch einmal eine Auferstehung: ergiebt sie sich in den Werken für Orgel, die Bachs Thätigkeit zentral zum Ausdruck bringen, als ein diesem Instrument anscheinend wesenhaftes Element, so übertrug sie Bach doch auch auf andere Gattungen der Komposition. Aber wie er nebenher ein Meister volltöniger Harmonik ist, so ist seine Kontrapunktik überhaupt nicht mehr die schematische früherer Zeit und wird in seiner Behandlung ein starkes Ausdrucksmittel der Stimmung. Durch Haydn und Mozart aber finden dann die neuen musikalischen Formen ihre klassische Ausprägung: sie haben vor allem die Melodie verinnerlicht und sie zum Dolmetsch feiner abgestufter Empfindungen umgeschaffen. Und damit erhob sich denn ein großes Zeitalter neuer Musik mehr als ebenbürtig der Blütezeit der ausgehenden mittelalterlichen Musik eines Dufay und Ockeghem, Isaac und Senfl, und zugleich um eine Entwicklungsstufe höher.

Aber schon in der Reifezeit dieser Kunst begann etwas Ähnliches einzutreten wie früher die Umwandlung der Kontrapunktik zu bloß virtuoser Berechnung von Tönen. Wie sich die alte Musik architektonisiert hatte, so geschah es auch mit der neuen. Die musikalischen Formen der Sonate, der Suite, der Symphonie, um nur die gebräuchlichsten Arten zu nennen, setzten sich aus einer Anzahl kleinerer formaler Teile, gern etwa dreien, zusammen, für deren Wesen und Stimmung feststehende typische Auffassungen zur Geltung gelangten. Nach diesen Auffassungen wurde aufgebaut, erhielten die Teile, oft ohne nähere Stimmungsbeziehung zu einander, ihre Fügung als Ganzes. Es war, innerhalb des Bereiches der seit dem 16. Jahrhundert steigend

gewonnenen Beseelung, ein Vorgang der Rationalisierung, den man wohl mit der Verknöcherung des kontrapunktischen Stiles vergleichen darf.

Und schon zeigten sich seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts, mit dem beginnenden neuen seelischen Zeitalter des Subjektivismus, in dem wir noch heute leben — denn Klopstock und Lessing, Goethe und Schiller sind unseres Fleisches und Blutes —, es zeigten sich mit diesen Anfängen eines neuen Zeitalters in den Jahrzehnten der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges Spuren der Auflehnung gegen diese Rationalisierung der Musik und Keimansätze einer neuen Musik, die weit mehr noch als alle musische Kunst bisher auf die Wiedergabe des Seelischen ausgingen. Kein Zweifel: mit dem neuen Zeitalter des Geisteslebens in Dichtung und bildender Kunst zog auch, leise zunächst, eine neue Musik herauf. Frühester Führer dieser Bewegung war Gluck. Und man braucht sich nur einer Gluckschen Oper und fast noch besser einiger der wunderbar ergreifenden Lieder Glucks (z. B. der Kompositionen zu Klopstockschen Oden) zu erinnern, um unmittelbar von dem Neuen ergriffen zu sein. Mit einfachsten Mitteln, fern von der namentlich in der Gesangskunst zur Routine gewordenen virtuosen Architektonik, tiefste Empfindungen zu wecken, und zwar Empfindungen von einheitlicher Dauer während eines und desselben musikalischen Kunstwerkes: das ist das Ideal, das Gluck und seinen Nachfolgern vorschwebt.

Aber freilich: leicht zu verwirklichen war dies Ideal nur im Gesang. Denn hier spricht Seele unmittelbar zu Seele: und was das neue Zeitalter empfand, das gegenüber der Art und dem Gebahren des 16. bis 18. Jahrhunderts unendlich gehobene Interesse des Menschen am Menschen, wie es sich in den Freundschafts- und Liebesenthusiasmen der Zeit am unmittelbarsten auswirkte, das gab sich ohne weiteres auch durch die gesanglichen Ausdrucksmittel kund. Darum erhebt sich mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ungeahnte Blüte des Liedes, und aus dem Lied bricht selbst da, wo es sich noch in

herkömmlicher architektonischer Form zu ergehen versucht, triebmäßig das neue, tiefere Stimmungsleben hervor.

Anders mit der Instrumentalmusik. Hier war die Zahl der Instrumente immer größer, die Erringung der technischen Herrschaft über die Stimmmittel, sei es des einzelnen Instrumentes, sei es des Orchesters, immer schwerer geworden: tausend Bande hielten an der hergebrachten Architektonik fest, und nur ein Meister von vulkanischer Kraft konnte sie zerreißen. Dieser Meister war Beethoven in seiner letzten Periode. Die neunte Symphonie erhebt sich jubelnd in einer einzigen gewaltigen Grundstimmung über alle Musik der Vorzeit; in nie erhörten langandauernden Atemstößen trägt sie die einheitliche Empfindung, von der sie beseelt ist, an das Ohr des Empfänglichen, und als sollte der Beweis geliefert werden, daß die psychische Kraft der Instrumente jetzt der Beseelung des Gesanges wenn nicht gewachsen sei, so doch an sie heranreiche, endet sie mit dem alles überhallenden Hochgesang an die Freude.

Mit Beethovens letzten Werken war ein neues Zeitalter der Musik vollends eingeleitet, das subjektivistische, das Zeitalter der Gegenwart. Aber war es mit ihm vollendet? Nein, Beethoven bedeutet nur den Abschluß einer ersten Stufe. Denn sieht man genauer zu für die Zeit zwischen Gluck und Beethoven, so findet man, daß die architektonische Musik dieser Zeit überhaupt doch schon stark durchsetzt ist von Elementen der psychologischen Vertiefung, des stimmungsvollen Pathos im modernen Sinne. Und diese Elemente nehmen zu; Mozart wird von ihnen schon ganz anders getragen, als Haydn in seinen jüngeren Jahren, Beethoven bereits in seiner Anfangszeit nicht minder als Mozart. So steht der alternde Beethoven am Ende einer ersten Stufe der modernen Musik. Freilich: einer ersten Stufe. Denn hat er etwa, so ist man ebenfalls zu fragen berechtigt, in der neunten Symphonie das volle, ihm vorschwebende Ziel der Beseelung, der tiefsten und reichsten Stimmungsschattierung der Musik wirklich schon erreicht?

So hieß es nach Beethoven weiter, vorwärts. Nicht ein

Endiger, ein Eröffner neuer Zeit war der große Meister, so betrachtet.

Und nun tritt die Frage auf: ist diese neue Zeit gekommen? Hat die Musik so, wie in immer stärkerer seelischer Intensivierung auf die Zeiten der Empfindsamkeit die der Romantik, und auf die Romantik die Periode der modernen Reizsamkeit gefolgt sind, so nach Beethoven eine Periode weiteren Fortschritts erlebt?

Wir können hier zunächst nur nach allgemeinen Eindrücken urteilen. Die Musik der sogenannten klassischen Periode, der Zeit von Gluck bis Beethoven, versteht und schätzt heute „jedermann aus dem Volke". Sie lebt mit uns und ist uns familiär geworden. Die Musik der Romantik, von Weber über Spohr und Schumann bis auf Wagner in den Werken seiner früheren Periode (Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin), versteht auch jedermann und schätzt sie, weiß sie aber doch recht wohl von der ihm noch viel heimlicheren klassischen Musik zu trennen. Sie ist etwas anderes. Die Musik Liszts und Wagners in seiner zweiten Periode (namentlich Nibelungenring, Tristan und Isolde, Parsifal) und die Musik von zumeist jüngeren Nachfolgern dieser Meister, wie Cornelius, Strauß, Wolf, Bruckner, ja auch von Brahms, verstehen viele nicht und schätzen sie deshalb weniger: sie ist ihnen zu neu.

Bedeuten nun diese Abschätzungen zugleich Periodisierungen? Nur eine eingehende Untersuchung der Musik der letzten Gruppe kann hier unwiderruflich entscheiden.

III.

Merkwürdigerweise ist diese letzte Gruppe auf ihre innerste musikalische Form hin noch wenig untersucht worden; namentlich die zahlreiche Wagner-Litteratur bietet in dieser Richtung wenig[1]. Das Ganze der neuen Musik hat dann neuerdings Rietsch einer litterarischen Untersuchung unterworfen, indem er ihre besondere Harmonik, Stimmführung und Rhythmik festzustellen suchte.

Die Harmonik ist die Lehre von dem Verhältnis der Töne zu einander; es wird gleichsam das Fleisch, der Stoff des musikalischen Körpers in seinem jeweils charakteristischen Gehalte betrachtet. Die Stimmführung spricht von den in sich zusammenhängenden Tonreihen der menschlichen Stimme wie der Instrumente, sie handelt von der Muskulatur des musikalischen Körpers. Die Rhythmik endlich faßt das Zeitverhältnis der Stimmen unter sich, wie dies Zeitverhältnis als Ganzes, den Rhythmus also der Tonreihen ins Auge. Es ist, als

[1] Das Beste aus der älteren Litteratur scheinen mir gelegentliche Bemerkungen Liszts, sowie sein großer Aufsatz über den „Fliegenden Holländer“ (Ges. Schriften Bd. III, Abt. 2) zu sein. Man vgl. auch K. Mayrberger, Die Harmonik R. Wagners, an den Leitmotiven aus „Tristan und Isolde“ erläutert (1881): eine innerhalb des behandelten engen Bereichs recht aufklärungsreiche Schrift; und zu ihr ergänzend M. Arend, Harmonische Analyse des Tristanvorspieles (Bayreuther Blätter 1901, IV.—VI. Stück). Im übrigen ist im folgenden vielfach und eingehend H. Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (Sammlg. musikwiss. Arbeiten Heft III), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, benutzt worden.

wollte man eine Lehre des Skeletts des musikalischen Körpers geben.

Was bieten nun Harmonik, Stimmführung und Rhythmik der neuen Musik für Besonderheiten?

Am wichtigsten wird es sein, die Harmonik zu betrachten. Und hier wird zum genaueren Verständnis bis auf diejenige Periode der musikalischen Entwicklung zurückzugreifen sein, die den harmonischen Satzbau brachte, also das zweite, mit dem 14. und 15. Jahrhundert einsetzende, mit dem 18. Jahrhundert zum Aushallen gelangende Zeitalter der deutschen Musik. Da war nun die Harmonisierung anfangs grundsätzlich und auch praktisch fast ausnahmslos diatonisch, d. h. es wurden zur Bildung der Harmonien überwiegend Ganztöne, im Gegensatz zur chromatischen (und enharmonischen) Tonfolge, benutzt. Dabei galt dann für die Melodiebildung wie noch heute, daß diejenige Stufe der diatonischen Tonleiter, auf die allein irgend ein Akkord bezogen werden kann, das sogenannte Fundament, als einzige Erkenntnisquelle der Konsonanzen und Dissonanzen in Betracht kam.

Die in diesen Schranken verlaufende Musik hat für unsere heutigen Ohren etwas Hartes, Herbes, Erhabenes — in Summa Frühzeitliches; es sind die Empfindungen, die der protestantische Choral in seiner ursprünglichen Harmonisierung in uns erweckt.

Dem 17. Jahrhundert aber fing diese Musik bereits an, zu rauh, zu kantig und eckig gleichsam zu klingen; es begann darum, die härtesten Akkorde durch „Färben" der Töne, durch Einführung von Halbtönen zu mildern: die Chromatik erhob sich neben der Diatonik. Im 18. Jahrhundert standen dann Chromatik und Diatonik — etwas schematisch und massiv ausgedrückt — gleichberechtigt nebeneinander. War da nun anzunehmen, daß diese Verschiebung von der Diatonik zur Chromatik mit jenem neuen, dritten Zeitalter unserer Musikgeschichte abbrechen werde, das leise seit der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzte? Wie wäre das denkbar gewesen, da doch gerade auf der Einführung der chromatischen Elemente, der gebrochenen Farben gleichsam, jene schärfere Schattierungs-

möglichkeit der Musik beruhte, die eine Kultur verlangte, die in immer feinere Nüancen des Seelenlebens verläuft? Im Gegenteil, die Chromatik nahm zu: beim alternden Beethoven, bei Schubert, Weber, Marschner, dem jungen Schumann hat sie schon das Übergewicht, bis sie in der neuen Musik bei allem grundsätzlichen Festhalten an der Diatonik beinahe völlig siegt, so daß Dur und Moll sich vermischen und sich fast die Aussicht auf ein anderes Tonsystem, als das bisher bestehende, aufthut.

Und wer kühn ist, wird auf Grund dieser Vorgänge vielleicht gar die entwicklungsgeschichtliche Stellung der neuen Musik dahin bestimmen wollen, daß sie zwar noch nicht der Held, wohl aber der Vorbote eines ganz neuen Tonsystems sei, das sich auf dem Grunde rein chromatischer Verhältnisse aufbauen würde.

Wie dem auch sei: hier soll die Eröffnung dieser Aussicht nur dazu dienen, den Charakter der neuen Musik verständlicher zu machen. Es ist eine Musik, die noch grundsätzlich und der Lehre nach diatonisch erscheint; aber der tonale Grundcharakter wird doch in tausend Fällen immer und immer wieder zum Zweck feinerer Abschattierung der Tonempfindungen chromatisch durchbrochen. Da wird z. B. die Modulation viel leichter gehandhabt, besonders gern in der Form, daß man dasselbe Motiv in wenig verwandten Tonarten, häufig nur um einen halben Ton versetzt, wiederholend nebeneinander stellt. Oder man operiert ständig mit akkordfremden Tönen, so daß geradezu eine volle Lehre darüber entwickelt wird, wie sie möglichst kühn einzusetzen seien. Oder endlich leiterfremde Akkordtöne werden nicht mehr ausnahmsweise verwendet, sondern tauchen gruppenweis in regelmäßig gedachten Ansätzen auf. Und dieser Vorgang vollzieht sich derart, daß auf diese Weise gebildete fremdartige Zusammenklänge anfangs nur zu ganz bestimmtem Zweck, zu einmaliger vorübergehender Färbung, auftreten, dann aber gleichsam nicht mehr als Eindringlinge gefühlt erscheinen, sondern sich zu eigenen, ständig gebrauchten Akkorden befestigen.

Nun tauchen freilich neben diesen außerordentlichen Fortschritten der Chromatik ganz bewußt auch Erneuerungen der

herben Diatonik vornehmlich des Anfangs der zweiten Periode unserer Musik wieder auf. Geschieht das aber auf dem Wege organischer Weiterbildung? Keineswegs! Es ist nur eine Folge des Historismus, der etwa von den zwanziger bis achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts alle unsere Künste beherrscht hat: die geschichtliche Einsicht stellte diese alte herbe Musik zur Verfügung, und man nahm deren Harmonik gern auf, wo sie der jetzt, also nur moderner Weise mit ihr verknüpft gefühlten Empfindungswelt des Herben und Primitiven den besten Ausdruck zu geben vermochte. Es handelt sich also thatsächlich nur um eine Renaissance des Alten zur Vergrößerung der Spannungsweite des modernen musikalischen Empfindens; und demgemäß ist die Nachahmung auch niemals genau, sondern modernem Bedürfnis angepaßt; so gebraucht man z. B. in der modernen Musik die sogenannten Nebensextakkorde selbständig, was in ihrer eigentlichen Zeitheimat, dem späteren Mittelalter, niemals der Fall war.

Es ist also mit diesem musikalischen Historismus wie mit anderen Historismen, etwa den Anknüpfungen der englischen Prärafaeliten oder der deutschen Idealisten (Böcklin, Klinger) an das Quattrocento oder den Wiederbelebungsversuchen früherer Zeiten im historischen Roman: getragen von einem starken geschichtlichen Bedürfnis der Zeitgenossen gingen sie zunächst von Kontrastwirkungen aus und benutzten diese zur Wiedergabe bisher unbekannter oder wenigstens noch nicht sinnlich genau zum Ausdruck gebrachter Empfindungen: — daß sie damit zugleich, wenigstens gelegentlich, wie in der Malerei, einem noch tieferen Bedürfnis der Zeit gerecht wurden, gehört einem anderen Zusammenhang an und wird später in diesem erörtert werden.

Wie wuchtig dieser Gegensatz zwischen moderner Chromatik und urwüchsiger Diatonik benutzt werden kann, zeigt eindringlich z. B. die symphonische Dichtung „Tod und Verklärung" von Richard Strauß: hier erscheint der im Titel hervorgehobene Kontrast musikalisch geradezu auf diesem Gegensatze aufgebaut. —

Wir nehmen von der Harmonik Abschied und wenden uns zur Stimmführung. Freilich, wie sich sogleich zeigen wird, nur äußerlich: denn im Grunde sind die modernen Änderungen in der Stimmführung nur Folgen der immer mehr ausgesprochenen chromatischen Neigungen. Sie lassen sich mit einem Wort dahin zusammenfassen, daß die Nebenstimmen immer mehr von der Hauptstimme losgelöst werden. Die Akkorde werden gleichsam aufgedröselt, die Nebenstimmen schweifen ab, stellen sich gegen die Hauptstimme: es scheint, als solle das alte kontrapunktische Tonexerzieren wieder beginnen. Was ist aber der Grund dieser Befreiung? Einfach das Bedürfnis, zur Gewinnung neuer und immer feinerer Tonschattierungen die Nebenstimme bis zu dem Grade zur Hauptstimme in Dissonanz zu setzen, daß ein volles akkordmäßiges Zusammenklingen nicht mehr als möglich oder doch schon als Wagstück empfunden wird. Da werden z. B. die Nebenstimmen stufenweise chromatisch geführt; oder es werden bei ihnen akkordfremde Töne angewendet, und gern wird der Satz mit einer liegenden Stimme, einem beharrlichen Tone, dem Orgelpunkte, aufgenommen, dem es dann obliegt, entlegene und zerstreute Harmonien zu binden und damit eine Milderung und Verschleierung der harmonischen Kühnheiten zu erzielen. So liegt denn dieser modernen Polyphonie, deren leise Anfänge schon in der sogenannten „obligaten Begleitung“ Beethovens auftauchen, keineswegs eine Regung nach rein physikalischer Auffassung der Töne zu Grunde, wie sie das psychische Motiv der Kontrapunktik war, sondern genau das Gegenteil: das Bedürfnis, immer noch mehr stimmungsmäßig zu spalten und zu schattieren. —

In der Rhythmik halten wir uns hier zunächst an jenes engere Gebiet, in dem es sich nur um das Verhältnis der Töne zu einander innerhalb eines Motivs handelt; von der Rhythmik im weiteren Sinne, dem Zeitmaß eines ganzen musikalischen Kunstwerks, wird bald in anderer Verbindung die Rede sein. Innerhalb eines bloßen Motivs sind nun zwei Fälle denkbar: entweder Rhythmus und Takt (Metrum) fallen

zusammen, oder aber der Rhythmus entwickelt seine Accentordnung gegen die metrische. Und da hat nun für beide früheren Musikperioden und auch noch für die klassische Musik, in der schon die Anfänge des dritten Zeitalters eingeschlossen sind, im allgemeinen gegolten, daß Rhythmus und Takt zusammengehen. Anders in der neuen Musik und in Anfängen schon bei Schumann und Chopin. Da entwickelt sich der Rhythmus recht häufig gegen das Metrum und wird so ein viel stärkeres Reizmittel in der Maß- und Accentordnung; für manche der hier auftauchenden Möglichkeiten des Auseinanderfallens von Metrum und Rhythmus liegt der Vergleich mit der physiologischen Erscheinung eines Herzens nahe, das infolge hoher Aufregung in unregelmäßigen Schlägen geht.

Aber auch da, wo Takt und Rhythmus zusammengehen, entwickelt die neue Kunst unbekannte Freiheiten. So findet man sehr häufig schon innerhalb enger Grenzen Taktwechsel, oder es werden Taktgattungen angewandt, die aus einem geraden und einem ungeraden Metrum zusammengesetzt sind. Vor allem aber wird die Führung des Tempos ungleich freier, und damit dringt denn eine unerhörte Dynamik ein: das Hauptzeitmaß wird unter ständigen Schwankungen durchgeführt, wie sie die musikalische Empfindung schärfer zum Ausdruck bringen sollen; die Stärkegrade werden mit der weitestgehenden Feinheit behandelt, Intonationsschwankungen vorgenommen u. s. w. Das ist denn recht eigentlich die Domäne des modernen Kapellmeisters, der unter der Durchführung all dieser neuen Anregungen zum vollen Künstler geworden ist: — welche Periode der Vergangenheit hat etwa eine Gestalt aufzuweisen, wie die Hans von Bülows?

Freilich: genau wie in der Harmonik und ebenso, wenn auch in mehr abgeleiteter, mittelbarer Weise in der Stimmführung eine Neigung vorhanden ist, gegenüber der größeren Freiheit der modernen Musik auf die strengen Formen der Vorzeit zurückzugreifen, so auch in der Rhythmik. Aber auch das Motiv ist hier das gleiche: man bezweckt nichts als noch reichere Durchbildung der Ausdrucksmittel. Und so hat denn, um ein

Werk wiederum desselben Meisters anzuführen, Richard Strauß in seiner Tondichtung „Ein Heldenleben“ neben allen rhythmischen Neuerungen doch auch die klare und streng übersichtliche Rhythmik der Alten angewandt, um gewissen Empfindungen namentlich des Heroischen und Großgearteten einen Ausdruck zu schaffen, der dem modernen Ohr unmittelbar eingeht. —

Faßt man die neuen Erscheinungen in Harmonik, Rhythmik und Stimmführung zusammen, so darf man wohl sagen: sie bilden ein Ganzes und geben der in ihnen lebenden und atmenden Musik einen bestimmten neuen Charakter. Und so ist denn auch ihre Wirkung auf das Seelenleben der Zeit wie auf die Entwicklung der Musik klar und einheitlich gewesen.

Zunächst besteht kein Zweifel darüber, daß das Ohr und die übrigen Aufnahmestellen des modernen Menschen für musikalische Eindrücke ungleich empfindlicher geworden sind. Man hat es gelernt, Schallwellen bewußt aufzunehmen und als schön zu empfinden, die bis dahin in musikalischer Kombination überhaupt nicht leicht zusammentrafen oder aber weder harmonisch noch rhythmisch als schön empfunden, ja überhaupt nicht (wenn dies zu sagen erlaubt ist) vollkommen bewußt aufgenommen wurden. Und diese Erweiterung des ästhetischen Empfindungsvermögens ist vornehmlich nach der Richtung hin eingetreten, daß eine bisher unbekannte Feinheit der Nüancierung erreicht ward, die es nun gestattete, auch bis dahin unerhörte, noch in der Tiefe der Seele schlummernde, noch nie ins musikalische Bewußtsein gehobene Feinheiten der Empfindung durch Töne auszudrücken.

Gewiß waren das Errungenschaften, die, wie alle psychischen Fortschritte, zunächst nur in kleinen, geistig und künstlerisch führenden Kreisen auftraten: hier ward in ewiger Wechselwirkung des schöpferischen Zeugens und Empfangens, der immer stärker differenzierten Empfindung und des technischen Versuches das Neue geschaffen — freilich im Sinne eines gesetzmäßigen Fortschreitens innerhalb der Entwicklungsbahn, die dem geschichtlichen Verlauf menschlicher Gesellschaften durch das Wesen der menschlichen Seele vorgezeichnet ist. Aber, wie Kant gemeint hat, die Musik ist eine aufdringliche Kunst. Und sie ist die

bevorzugte Kunst der demokratischen Zeit, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts vorbereitete. So drangen denn die Neuerungen rasch ins „Volk“ und trafen dort auf nicht völlig vorbereitete Ohren. War das nun der Grund, warum die neue Kunst, wie man in der Umgangssprache zu sagen pflegt, „auf die Nerven fiel“?

Alle Kunst will fesseln und erregt darum Spannungsgefühle. Aber fallen Spannungsgefühle immer alsbald in gleichsam voller Nacktheit „auf die Nerven“? Die ältere Kunst richtete sich mit ihren Spannungsgefühlen im allgemeinen an die oberen Empfindungen, an das Gemüt, an die Gefühle, an die seelischen Gesamthaltungen, die auf Grund zahlreicher Einzelaffektionen der Nerven durch gedächtnismäßige Zusammenfassung und Umgestaltung dieser Affektionen gebildet werden. Sie grub also in der Seele bloß bis ins Stockwerk der Gefühle herunter; die darunter liegende mehr primäre, nervöse Schicht erreichte sie nicht oder doch nicht unmittelbar.

War das nun die Art auch der neuen Musik? Die Musik wirkt erfahrungsmäßig mehr als irgend eine andere Kunst auf die Nerven; sie geht gleichsam sinnlich in die Nervenbahnen ein. Warum das so ist, ist hier nicht zu untersuchen; die Thatsache besteht. Und sie steht fest auch schon unter normalen Verhältnissen, d. h. dann, wenn das Tonempfinden bei schaffendem und genießendem Teil im allgemeinen das gleiche ist. In unserem Falle aber galt das gerade Gegenteil. Nicht bloß durch gelegentliche unerwartete musikalische Wendungen, nein, ganz ausgesprochen systematisch, in jedem Moment der gerade ihr eigenen Harmonisierung, Stimmführung, Rhythmik wollte die neue Musik auf die Nerven wirken. Dissonanz und immer wieder Dissonanz, so klagte man.

Nun haben verwandte Inkonvenienzen natürlich bei jedem Übergang von einer Periode zur anderen bestanden: die führenden Empfinder waren weiter, als die geführten, empfangenden Hörer. Aber diesmal griff der Unterschied doch wohl besonders tief, wurde jedenfalls — was schließlich dasselbe ist — besonders scharf empfunden. Der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, daß, wie schon angedeutet, die Erregung von

Spannungsgefühlen diesmal nicht erst auf der höheren Stufe des spezifischen musikalischen Stimmungsgehaltes eintrat, sondern durchaus schon in dem Tonmaterial selbst, den Bausteinen gleichsam des musikalischen Gebäudes beschlossen lag. Denn gewiß ist es etwas anderes, ob ich Dissonanzen — und ihre Folge: Spannungsgefühle — grundsätzlich und ständig schon in der Struktur, dem Körper der Musik empfinde, oder ob ich, bei Durchbildung dieser Struktur ohne Einschluß von Spannungserregung, Dissonanzen nur dann fühle, wenn einer besonders disharmonischen Stimmung gelegentlich Ausdruck gegeben werden soll. Im letzteren Falle wird es zu einer vorübergehenden, im ersteren zu einer ständigen Bildung von Spannungsgefühlen kommen. Eben das letztere war nun in der neuen Kunst der Fall; es schien, als sollte sich der Strom eines neuen Tonsystems ergießen, zu dessen künstlerischem Durchleben es viel feinerer Nerven — und an erster Stelle der Nerven überhaupt — bedürfe; und jedenfalls wurden die äußersten Gebiete des bestehenden Tonsystems mit einem nie rastenden Mute extremen technischen Versuchens abgesucht.

Trotz alledem ist das speziell musikalische Publikum, ja in einigen Richtungen auch schon die größte Öffentlichkeit der neuen Kunst gefolgt. Heute steht es fest: es ist eine erhöhte Aufnahmefähigkeit der Nerven für musikalische Eindrücke nach ihrer Abschattierung wie nach ihrem Zusammenklang und ihrer Aufeinanderfolge gewonnen, das Feld der zur Vorstellung gelangenden Nervenreize ist also nach Seiten hin erweitert, die bis dahin unangebaut lagen: tausend neue Empfindungsnüancen vor allem, und namentlich wieder Nüancen im Gebiet des Schwebend-Ätherischen, Geheimnisvollen, Ahnungsreichen, Nervös-Schmerzlichen sind uns zugänglich geworden. Hier liegen die Haupttrümpfe der neuen Kunst.

Indem nun aber von vornherein, und wie sich zeigte, mit Recht mit einer erhöhten musikalischen Reizbarkeit und Aufnahmefähigkeit auch der Hörenden gerechnet wurde, veränderten sich zugleich die Grenzen der musikalischen Formen, innerhalb

deren man in der alten Kunst noch Empfänglichkeit hatte erwarten können.

So war es z. B. jetzt, bei gesteigertem Sinn für die Chromatik und damit auch für deren Gegenteil, die Diatonik, möglich, trotz größter Mannigfaltigkeit des harmonischen Lebens den tonalen Grundcharakter weit entschiedener als bisher zum Ausdruck ausgedehnter musikalischer Kunstwerke zu machen. Denn weit entfernt davon, daß das moderne Ohr sich durch fortwährende Häufung chromatischer Momente in der Aufnahme und dem Festhalten des tonalen Grundcharakters stören ließ, faßte es vielmehr, eben infolge des Reizes der chromatischen Gegenwirkungen, diesen Charakter um so entschiedener ins Auge, erhielt es sich um so mehr seine einheitlichere Stimmung. Und so brauchte der Künstler nicht zu fürchten, daß der Hörer den Faden der Tonalität verliere, auch wenn er diesen durch Werke von früher nicht gekannter Ausdehnung hin einheitlich und energisch festhielt. So ist das z. B. in Wagners „Parsifal" geschehen; mit weit mehr Recht führt er die Angabe in As-Dur, als manche Symphonie der älteren Zeit die Bezeichnung ihrer besonderen Tonart. Entsprechende Erscheinungen traten auch in Stimmführung und Rhythmik auf. Die moderne Musik hat es z. B. durch rastlose Modulationen infolge veränderter Harmonik zu bisher fast unerhört langen und dennoch unaufhaltsam wirkenden Steigerungen (von 30, 40 und mehr Takten) gebracht und verfügt dadurch schon auf dem Wege der Stimmführung über ganz neue Mittel, große Tonwerke aufs entschiedenste zu binden und zu vereinheitlichen. Und durch die zahlreichen Abweichungen zwischen Takt und Rhythmus ist auch das rhythmische Gefühl so gestärkt, daß es trotz aller rhythmischen Dissonanzen oder vielmehr eben wegen dieser einen bestimmten Rhythmus auch dann noch klar festhält (nicht „aus dem Takt kommt"), wenn er sich über ein besonders langes Werk erstreckt. Auch hier bietet wieder die Musik Wagners hervorragende Beispiele; so hinterläßt z. B. der „Lohengrin" noch tagelang nach der Aufführung, ähnlich etwa einer bewegten Seefahrt, die Empfindung eines bestimmten Rhythmus.

Da versteht es sich denn von selbst, daß diese neuen psychischen Voraussetzungen für das Schaffen und bald auch das Hören von Musik alle Formen des bisherigen musikalischen Kunstwerks auf die Dauer sprengen mußten. Ganz andere Langatmigkeit und ganz andere innere Geschlossenheit, als bisher: das wurde die unumgängliche Losung der neuen Musik.

Wie konnte da also die alte musikalische Architektur mit ihrer breiten malerischen Lagerung, mit ihren Ausbauten und Annexen, die Symphonie und Sonate mit ihren Teilen von oft so verschiedenartigem Empfindungscharakter, und wie gar die Oper mit ihren Arien, Ritornellen, Duetten, Terzetten, Chören bestehen bleiben? Alle diese Formen mit ihren starken Einschnitten, mit ihrem Lückenmäßigen waren für die neue Musik im Grunde unbrauchbar — am meisten freilich die Oper: hier hat schon Gluck die Unmöglichkeit des Fortlebens in den alten Formen gefühlt. Wie also in der Architektur ein Bautenkomplex von heiter hingelagertem malerischem Auseinander, der Hofbau etwa eines deutschen Bauern mit Wohnhaus und Scheuer und Stallgebäuden und Koben beim Übergang zur städtischen Kultur dem einen großen, alles umfassenden Bürgerhause mit seiner viel strengeren Gliederung hatte weichen müssen, so schwanden jetzt die malerisch-architektonischen Formen der alten Musik noch des klassischen Zeitalters vor neueren, umfangreicheren, einheitlicher und kompakter organisierten Gebilden.

Diese neuen Gebilde aber vermochten am leichtesten da gewonnen zu werden, wo nicht bloß unbestimmte Gefühle das Gerüst der musikalischen Stimmung abgaben, sondern unzweideutige Mittel der Sprache die Stimmung entschieden und klar zum Ausdruck brachten: also in der von Texten begleiteten Musik: im Lied, im Oratorium, in der Oper. Und so geschah es. Das Lied wurde schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Träger der jungen Anfänge der neuen Kunst; die Oper sah sich seit Gluck auf denselben Pfad gedrängt und schlug ihn erfolgreich ein seit Wagner; und das Oratorium ist, wenn auch noch tastend, des gleichen Weges gegangen seit Liszt.

Und die Instrumentalmusik? Hat sie die großen eurhyth-

misch-architektonischen Formen der klassischen Zeit schon verlassen? In vielen kleineren Gattungen noch nicht, wenngleich die Zahl der freieren Bildungen auch hier schon die der alten, gebundenen überragt. In den großen Gattungen dagegen ist das Streben nach einer neuen Eurhythmie im Sinne der Vereinheitlichung und organischen Durchführung einer bestimmten Stimmung ganz unverkennbar. Weit geht es zurück; schon Beethovens „Sonata quasi una fantasia" kann in diesem Zusammenhang genannt werden. Und bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat es in Deutschland zu den Keimen einer neuen Form, der der symphonischen Dichtung, geführt; Liszts vielleicht erstes hierhergehöriges völlig klares Werk, die Musikdichtung nach V. Hugos „Ce qu'on entend sur la montagne" ist 1849 vollendet, 1854 auf einem Hofkonzerte zu Weimar zuerst gespielt, 1857 veröffentlicht worden.

IV.

Doch die Darstellung gerät unwillkürlich in die Erzählung der neuesten Musikgeschichte. Nicht ohne Grund. Denn nach allem, was in dem vorigen Abschnitt ausgeführt wurde, ist es klar: seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts befinden wir uns thatsächlich in einer neuen Periode der Musik, zu welcher die romantische Musik und die klassische Musik, soweit diese vorwärts weist, ebenso Vorperioden bilden, wie die Zeiten der Empfindsamkeit mit folgendem Sturm und Drang und die Jahrzehnte der Romantik Vorperioden sind zu dem Zeitalter der heutigen Reizsamkeit in bildender Kunst und Dichtung. Umschlossen aber ist dies Paar von je drei Perioden gleichmäßig von dem großen, sie alle beherrschenden Moment des subjektivistischen Seelenlebens; oder anders ausgedrückt: das Zeitalter des Subjektivismus, die sogenannte „neueste Zeit", die in Deutschland um 1750 einsetzt, um die „neuere Zeit", das individualistische Zeitalter seit der Reformation abzulösen, zeigt zunächst die Entwicklungsphasen der Empfindsamkeit der Romantik und der Reizsamkeit (Nervosität), und diese werden auf musikalischem Gebiete durch die Musik der Klassiker, soweit sie vorwärts weist, der Romantiker und der „Neuen" gekennzeichnet.

Der Neuen, nicht bloß Wagners. Denn es ist ein Irrtum, wenn man die neue Musik, wie sie bei Wagner in dessen zweiter Periode (also nach 1850) einsetzt, schlechthin als nur Wagnerisch bezeichnen wollte. Ein kurzer Überblick über den thatsächlichen Verlauf der neuen Kunst wird vielmehr zeigen,

daß Wagner nur eine persönliche Stellung innerhalb dieser generell neuen Kunst hat, an deren Durchbildung auch andere außer ihm den regsten Anteil genommen haben und nehmen: eine persönliche Stellung freilich, die infolge ganz besonderer Umstände kulturgeschichtlich als überlegen erscheinen muß.

Der unmittelbarste Ausgangspunkt für die neue Musik ist in den späteren Werken Beethovens gegeben. Hier hat Liszt am meisten innerlich angeknüpft; hier vor allem begeisterte sich der Herold der neuen Musik vor dem großen Publikum, Hans von Bülow; und was Wagner betrifft, so hat er die neunte Symphonie schon mit zwanzig Jahren auswendig gewußt, und man kennt seine niemals verleugnete überschwängliche Verehrung für sie und ihren Schöpfer.

Der erste Begründer und der Hauptkämpfer zugleich der neuen Kunst aber war Liszt (1811—1886). Was tiefste Schöpferkraft angeht, hat man ihn zu Wagner wohl gar in das Verhältnis gestellt, in dem man Goethe zu Schiller zu sehen pflegt. Sicher ist, daß er außer der Anknüpfung an Beethoven und an gewisse mehr äußerliche Reformen von Berlioz (Programmmusik im Sinne eines einheitlichen Kunstwerkes, bestimmte orchestrale Änderungen) eigentlich keinen Vorgänger hatte, als er, zum Teil lange vor Wagner, in seiner Klaviermusik die unbekannten Pfade der neuen Musik betrat und in den frühesten seiner symphonischen Dichtungen ihre erste große instrumentale Form noch vor der Mitte des Jahrhunderts zu offenbaren begann: „Tasso“ ist 1849 in Weimar zur Jahrhundertfeier der Geburt Goethes aufgeführt worden. Und was ist Liszt Wagner als Freund, Berater, unermüdlicher Helfer und Prediger seiner Kunst gewesen! Wird trotzdem die Bedeutung Liszts erst in neuerer Zeit mehr gewürdigt, so hängt das mit dem besonderen Charakter seiner Werke zusammen. In Betracht könnten da an erster Stelle seine Lieder kommen. In ihnen ist der neue Stil bereits völlig ausgeprägt: der reine Fluß der Melodie ist aufgehoben; zu Gunsten einer größeren subjektiven Ausdrucksfähigkeit ist das melodische Gefüge gelockert; durch ganz kurze, einen oder wenige Takte umfassende Tonglieder ist eine Anpassung an die feinsten

Schattierungen der Stimmung ermöglicht. Indes diese Lieder sind erst spät zu den Ohren eines größeren Publikums gedrungen. Man muß hier bedenken, daß Liszt in Ungarn geboren und seinem Wesen nach international war; das Lied aber verlangt einen nationalen Lebensquell der Gefühle. Neben dem Liede war dann die zweite volkstümliche Form der neuen Musik die Oper. Auch hier fehlen Leistungen Liszts. Blieb als dritte Möglichkeit, rasch und weit zugleich zu wirken, die Klaviermusik übrig. Da hat Liszt viel geschaffen, aber seine Klavierstücke boten zunächst überraschende technische Schwierigkeiten.

Im Grunde war daher das Einflußgebiet Liszts begrenzt auf das große Orchester- und das Chorwerk: in der neuen Kunst also auf die symphonische Dichtung und das Oratorium. Auf diesen Gebieten hat nun Liszt auch Großes geschaffen. Doch im Oratorium galt immer noch, ja soeben noch durch die Auffassung Mendelssohns doppelt fest und scheinbar für immer begründet, der kirchliche Charakter; und so sehr ihm Liszt in seinem „Christus" und der „Heiligen Elisabeth" gerecht ward, so war doch das Gebiet infolge der herrschenden Ansicht ein begrenztes. Liszts symphonische Dichtungen aber, „Tasso" und „Hunnenschlacht", „Die Ideale", „Orpheus" und „Prometheus", vor allem die „Faustsymphonie" und die „Dantesymphonie", hatten in Wettbewerb zu treten mit der wunderbar reichen symphonischen Erbschaft der klassischen Zeit und trafen fast überall auf fest eingeschworene Bewunderer dieser.

So hat Liszt das Schicksal so vieler Großen geteilt; er wird erst Generationen nach seinem Tode, und auch dann vielleicht mehr in dem bewundernden geschichtlichen Verständnis der Zeitgenossen, als in seinen Werken leben.

Im übrigen ist es gut, sich diesen Zusammenhang zu vergegenwärtigen; erst an der Kehrseite der Erfolge Liszts bei Lebzeiten läßt sich ermessen, welch ungemeine agitatorische Kraft Wagner beseelt hat. Daß aber unter solchen Umständen stille Kleinere der ersten Generation der neuen Kunst während ihres Lebens nicht recht zu Worte gekommen sind, ist eigentlich selbstverständlich. Das war im ganzen das Los von Peter Cornelius

(1824—1874). Und das war es, obwohl Cornelius, Musiker und Dichter zugleich, gerade auf dem populärsten Gebiete der neuen Kunst, im Liede, Wunderbares geschaffen hat. Jetzt freilich erkennt man seine große und wahre Empfindung an und beginnt seine Weihnachtslieder, seine Chorgesänge, seine Trauerchöre für Männerstimmen häufiger zu singen; und seine beste, beim Erscheinen auf der Bühne zuerst arg zerzauste Oper „Der Barbier von Bagdad" (1859) gewinnt eben in diesen Tagen von Theater zu Theater an Boden.

Da hatte es denn die zweite Generation der neuen Kunst doch schon um vieles besser. Hugo Wolf hat seit Ende der achtziger Jahre unter früher Anerkennung durch die Zeitgenossen Liedercyklus auf Liedercyklus geschaffen, bis ihn ein schweres Los vom Erfolge hinwegrief; Richard Strauß, seit Mitte der achtziger Jahre anerkannt, hat in symphonischen Dichtungen die Technik der neuen Musik mit außerordentlichem Scharfsinn bereichert, wennschon seine von ihm besonders geliebte Oper „Guntram" (1894), vornehmlich auch wegen technischer Schwierigkeiten, bisher nicht hat Fuß fassen wollen.

Eine gesonderte Stellung endlich unter den großen deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts nimmt Brahms (1833—1897) ein; und schwer ist es in der That, seine geschichtliche Stellung schon mit dem Anspruch auf auch nur eine Spur von Endgültigkeit zu umschreiben. Sicherlich ist er keiner der im strengen Sinne modernen musikalischen Entwicklungsrichtungen einzuordnen. Aus geht er vor allem von Beethoven. Daneben finden sich in seiner Musik romantische Elemente im engeren Sinne des Wortes: Brahms ist von Schumann in das musikalische Leben eingeführt worden um die Mitte der fünfziger Jahre, zu eben der Zeit, da Wagner in die zweite Periode seiner Kunst eintrat. Endlich enthalten seine Werke zweifelsohne eine Unsumme von Spuren der neuen Kunst. Aber er baut im allgemeinen doch noch nach der Architektonik der klassischen Musik; wie Schumann und Mendelssohn hat er noch alte viersätzige Symphonien geschrieben, wenn er auch schon durch Großzügigkeit und reichere Einheit des Ganzen selbst Beethoven

übertrifft. Und grundsätzlich neigt er nicht zur Weiterbildung der musikalischen Formen. Dennoch kann Brahms im weiteren Sinne den Modernen zugerechnet werden. Er hat die neuen, in der Ausbildung des Motivwesens höchster Einheitlichkeit zustrebenden Formen zwar ebensowenig angewandt, wie er sich der grell realistischen, nervenerschütternden instrumentalen Effekte bediente, — wie ihn denn überhaupt eine innere Scheu abhielt, sich in die Abgründe des modernen reizsamen Empfindungslebens zu stürzen. Aber er ist doch von diesem Leben nicht unberührt geblieben. In tausend Obertönen beben die Schwingungen der Seele einer reizsamen Zeit auch in seiner Seele und in seiner Musik mit. Dies reizsame Wesen tritt uns entgegen in den vielen Rhythmen, die gegen das Metrum gehen, in den unzähligen grüblerischen Harmonien und in gewissen klanglichen Kombinationen, so im Gegenspiel höchster Diskante mit tiefsten Bässen. Und wo Brahms in der alten Diatonik schreibt, da klingt auch sie herb, wie bei den Modernsten, und nicht mit der ihr in früheren Zeiten eigenen psychischen Wirkung. So hat Brahms in heißem Erleben den alten Stimmungsgehalt mit vielfach schon modernen Mitteln noch einmal in außerordentlicher Weise vertieft. Es ist eine ganz persönliche Art, eine in ihrer Weise einzige Vereinigung überlieferter und werdender Momente. Es ist eine Stellung, die sich entwicklungsgeschichtlich mit der Bachs in einem anderen Übergang von Zeitalter zu Zeitalter vergleichen ließe. Wie es über Bach hinaus einen Fortschritt in seinem Stile nicht gab, so wird ein Gleiches von Brahms gelten dürfen: als ein homo sui generis wird er fortleben im Gedächtnis der Geschichte.

Oder sollte er sich den Übergangsidealisten vergleichen lassen, die wir auf dem Gebiete der Malerei finden werden, einem Böcklin, Thoma, Klinger? wäre Klinger nicht bloß zufällig einer der feurigsten Verehrer des Meisters? Was dem Musiker und den Malern gemeinsam erscheint, ist die Verschmelzung von alt und neu im Feuer einer höchst persönlichen Einbildungskraft.

Indes — uns interessiert hier nicht eigentlich der weitere Ver-

lauf der neuen Musik, sowie ihre jüngste Umgestaltung in eine sogenannte musikalische „Moderne“; wir könnten da ebensogut Betrachtungen über die musikalische Zukunft anstellen: inwieweit etwa noch das Oratorium umzuschaffen sei und dann die großen Orchesterwerke befruchten könne, — ob sich die Kammermusik, eine Musikform in der Weise der Malerei Meissoniers, von großer Feinheit, aber veralteter Technik, etwa nur für Kenner halten oder auch eine Belebung durch Umbildung ihrer Formen erfahren werde u. s. w. Dergleichen Fragen könnte man aufwerfen; und wie man sie auch beantworten möchte, man würde aus ihrer Behandlung immerhin wertvolle Anregungen auch für die Kenntnis der Vergangenheit gewinnen. Wir indes ziehen den direkten Weg historischer Behandlung weiter, und da fesselt uns entwicklungsgeschichtlich nur die „Urzeit“ der neuen Musik, die neue Musik als erste große künstlerische Erscheinungsform eines neuen Seelenlebens, des Seelenlebens der Gegenwart, der Periode der Reizsamkeit. Auf diesem Gebiete aber ist nur noch eine, freilich wichtige Frage zu behandeln: die nach der Stellung Wagners in dem allgemeinen soeben geschilderten Entwicklungsgang. Denn was man auch sagen möge: Wagner ist die repräsentative Persönlichkeit dieser Bewegung und, wie wir bald sehen werden, er ist noch mehr: er ist die repräsentative Persönlichkeit der Anfänge der reizsamen Periode überhaupt.

Da versteht es sich nun zunächst von selbst, daß jene früh von ihm geübte dichterische Art der Behandlung der dramatischen Probleme, die von vornherein — und zwar nicht zum geringsten von musikalischen Anregungen aus — auf innerstes Erfassen der seelischen Vorgänge hinwies, den Meister ohne weiteres der neuen Kunst zuführen mußte. Wenn Wagner aus dem tiefsten Drange seiner Phantasie Texte schuf ohne novellenhafte Elemente, ohne Intriguen, ohne anekdotische Beigaben; wenn er die Begebenheiten unmittelbar dem Born des menschlichen Herzens entströmen ließ; wenn er große Charaktere immer mehr von einfachsten Voraussetzungen aus zur Handlung brachte und zur Schuld: wie mußte er da schöpferischen Anteil nehmen an einer Musik, deren erstrebtes Ideal Großzügigkeit, einfaches Wesen,

Gedrungenheit und klarer Verlauf war? Hier treten die Zusammenhänge zwischen der Kunst Wagners und den allgemeinen zeitgenössischen Fortschritten des musischen Sinnes zu Tage; Wagners Oper ward darum zum Musikdrama einer ihm immer enthusiastischer zufallenden Zeit, weil es vom dramaturgischen Standpunkt her dem seelischen Drängen der musikalischen Entwicklung entgegenkam, ja vorauseilte. In diesem Zusammentreffen beruht zunächst die technische Einheit des musikalischen Dramas: es konnte bei vereinfachter Behandlung der Fabel ein volles Kunstwerk sein, weil es symphonische Dichtung werden konnte.

Symphonische Dichtung: — die Worte bezeichnen das musikalische Wesen des Wagnerschen Kunstwerkes. Nicht als ob das Drama ganz zur Musik im Sinne der symphonischen Dichtung geworden wäre. Aber die Annäherung, und damit das schöpferische Eingreifen Wagners in die Entwicklung der neuen Musik, war beträchtlich. Er gestaltete vor allem, dem greifbareren Charakter der dramatischen Dichtung gemäß, die Themen und Gegenthemen des symphonischen Kunstwerks fester aus, indem er nur eine begrenzte Anzahl immer wiederholter Motive zuließ, die zugleich die einzelnen Personen des Dramas und ihr Auftreten charakterisierten. So entstanden — nicht ohne Voranfänge bei Weber und auch Meyerbeer — die bekannten Leitmotive, Auslösungen der höchsten, den ganzen Empfindungskreis des dramatischen Vorwurfs umfassenden und abschließenden Begeisterung: zugeflüstert seien sie ihm von den Gestalten einer bereits bis zur höchsten Lebhaftigkeit gereiften künstlerischen Empfängnis, behauptete der Meister. (Schriften [2] 10, 172—3.) Diese Leitmotive bilden nun den Einschlag in den Zettel der musikalischen Begleitung. Und dadurch entsteht jenes symphonische Gewebe, auf dessen breitem Plan die Gestalten des Dramas leben, leiden und handeln.

Gewiß ist damit die Musik nicht mehr rein symphonische Dichtung. Denn neben den Ton tritt immer wieder gleichberechtigt das Wort, und beide ergänzen sich. Wie der Rhythmus des Versbaus, die Art des Reims und der Alliteration, die Häufung dunkler und heller Vokale den dichterischen

Gehalt der emporquellenden Gefühle bezeichnet und mit deren Wandel in linden und schroffen Wirkungen wechselt, — so schmiegt sich im Aufgehen in die Gefühle das musikalische Gewebe des Orchesters und der Singstimmen doch auch dem dichterisch erforderten dramatischen Ausdruck an als ein Ganzes mit der Sprache und erhält dadurch — genau wie die Sprache als Unterlage nur der Dichtung angesehen gelegentlich ungleichmäßig, ja zerhackt erscheint — etwas für sich betrachtet Springendes, Nervöses, Abbrechendes im Vergleich mit der rein symphonischen Schöpfung. Aber gerade in diesen Mängeln der Sprache und der Musik, wenn man jede für sich nimmt, zeigt sich die Einheit des ganzen Kunstwerks und seiner Empfängnis.

Auf dem Gebiete der Musik allein aber war die Wirkung des Gesamtkunstwerks doch groß genug, um Wagner ahnungsvoll schon in seiner ersten, klar und deutlich in seiner zweiten Periode der Entwicklung der neuen Kunst zuzudrängen. Wie stark dabei Einfluß und direktes Einwirken Liszts war, — wer will es heuteschon ganz ermessen? Sicher ist, daß Wagner die neue Technik in vieler Hinsicht doch auch selbständig und auf Grund eigenster Funde geübt hat: er hat, ein Zeichen des wahren Erfinders, persönlichen Stil und unverkennbare Eigenart. So hat Mayrberger darauf hingewiesen, daß Wagner, um bei langen Sätzen oder Motiven dem Hörer das Bewußtsein der Tonalität zu erhalten, ein für ihn besonders charakteristisches Mittel anwendet, das etwa der rhetorischen Ellipse entspricht. Wie es nämlich in der Rede möglich ist, in bewegtem Gefühl oder in aufgeregter Leidenschaft, zuweilen auch der Kürze und Zierlichkeit halber, ein Wort oder mehrere Wörter auszulassen, um durch deren dem Hörer zugemutete selbstthätige Ergänzung die Wirkung zu erhöhen, so löst Wagner häufig die Dissonanzen der Chromatik nicht stufenweise in eine Konsonanz auf, sondern verschweigt die Auflösung und hält eben dadurch, daß er sie dem Hörer zuweist, die diatonische Grundlage aufrecht. Es ist eins unter vielen Mitteln Wagners, der neuen Musik gerade den Charakter zu geben, dessen er für sein Drama bedurfte: wird die Forschung einmal alle diese Mittel systematisch ans

Licht gezogen haben, so werden wir imstande sein, ein gutes Teil des Wagner persönlich eignenden Stils zu überblicken. Daß im übrigen der Meister alle Künste der neuen Technik und namentlich der Chromatik virtuos handhabte, ist bekannt genug; auch der Aufnahme alter musikalischer Technik zur Verstärkung des Gegensatzes war er hold; man braucht da noch gar nicht an die „Meistersinger" oder die zahlreichen Monodien seiner Dramen im Sinne des späteren Mittelalters zu denken: im „Parsifal" wird das ganze Gralsmotiv und das Glaubensthema im Sinne der älteren Kunst diatonisch gehalten, um hier überirdische Segenskraft, dort Festigkeit und Unerschütterlichkeit des Glaubens zu versinnbildlichen; Kundrys unstete Seele dagegen, Herzeleidens mütterliche Angst und Amfortas' Qual werden in wesentlich chromatischen Motiven verkörpert.

Will man heute, wo kaum schon die Anfänge einer tieferen Durchforschung der neuen Musik vorhanden sind, sich, freilich ein wenig grob, vergegenwärtigen, inwieweit Wagner Meister und Mitbegründer der neuen Musik genannt werden kann, so gedenkt man wohl am besten seines außerordentlichen Einflusses auf die musikalische Durchbildung und Verstärkung des Orchesters und auf die Begründung einer neuen Weise zu singen. In beiden Hinsichten sind die Änderungen bekannt, die er mit nie rastender Energie durchsetzte. Schon gelegentlich seines langen ersten Pariser Aufenthalts hatte er jene Genauigkeit und Feinheit der Franzosen in der Aufführung von Werken der redenden und der musischen Künste bewundern gelernt, die noch heute die deutsche bei weitem übertrifft. Nach Deutschland zurückgekehrt, hatte er dann an die deutschen Orchester französische Anforderungen gestellt: Unerbittlichkeit in dieser Hinsicht war eine der Ursachen seines Dresdner Unglücks. Und als er dann an die Aufführung seiner eigenen Werke der zweiten Periode heranging, verschärfte er diese Sorgfalt noch und erzog so jene Orchester und erzielte jene Darbietungen, die jeder Dynamik und Zeitschwankung gerecht wurden. Und wie war inzwischen von ihm auch das Orchester selbst in seiner Zusammensetzung verändert worden! Aufgaben einer neuen Dynamik und Er-

findungen neuer Klangwirkung bedurften neuer Instrumente und zahlreicherer Instrumente schon bekannter Gattung: so wurden neben den Streichinstrumenten namentlich die Blasinstrumente verstärkt; schon im „Lohengrin“ tritt Elsa fast ausschließlich von Blasinstrumenten gefolgt auf, und König Heinrich wird von Posaunen und Trompeten begleitet. Wer aber wüßte nicht von den Änderungen, welche die Kunst Wagners im Gesang hervorgerufen hat: der bel canto verschwand, die musikalische Deklamation gewann das Feld, der spezifisch „deutsche Stil“ des Gesanges, wie die Wagnerianer wohl sagen, kam zur Entwicklung.

Wie sehr das alles in das praktische Dasein der Musik eingriff, zeigt die Thatsache, daß Wagner seit den sechziger Jahren immer und immer wieder bestrebt war, eine eigene Schule der ausführenden Musik zu begründen.

Und doch, wir werden es nicht verkennen, spiegelten sich in den Veränderungen des Orchesters und des Gesangs nur ungleich einschneidendere und tiefere Veränderungen des inneren Wesens der Musik wieder, — trat hier nur besonders deutlich das Werden einer neuen musischen Kunst zu Tage. Und diese musische Kunst war nicht auf stille Wirkungen beschränkt; sie suchte nicht bloß die Heimlichkeit der Kammermusik auf, und auch die Hallen der Orchesteraufführungen genügten ihr nicht. Sie war verschwistert mit der Dichtung und innig verschmolzen mit der volkstümlichsten und für das Zeitalter charakteristischsten aller poetischen Gattungen, mit dem Drama: das Theater suchte sie auf, ja schuf es um und sprach von der Bühne her laut zu den lauschenden Massen. Und indem sie so zu einer Macht der Zeit ward, förderte sie den neuen Geist der musischen Bewegung gerade an der Stelle, an der er am ehesten durchzudringen vermochte: in der Wiedergabe der durch Worte bestimmt gekennzeichneten und doch auch orchestraler Wirkung zustrebenden musischen Begeisterung, in der vokalen und zugleich instrumentalen Kunst der Oper.

So ist denn das vor allem für Wagner das Charakteristische, daß er, mag er auch den Ruhm des Begründers der

neuen Musik mit anderen teilen, doch lange Zeit hindurch der einzige Meister war, der diese neue Musik der Nation wirklich nahe brachte. Insofern war er in ganz anderer Weise als selbst Liszt der Repräsentant seiner Zeit. Und was seine Bedeutung in dieser Hinsicht noch erhöht: er war es nicht bloß in musikalischer, er war es auch — wenn sich auf lockere und noch halb undurchsichtige Strömungen so bestimmte Worte anwenden lassen — in ethischer und philosophischer Hinsicht.

V.

Noch heute gilt Wagner im Gespräche der Gebildeten gelegentlich als unselbständiger Anhänger, ja bloßer Schüler Schopenhauers. Kein größerer Irrtum ist denkbar; Wagner hatte die Grundfesten einer ganz anders gearteten Weltanschauung schon gewonnen, ehe er Schopenhauers Schriften kennen lernte; und längst bereits ist das von den Wagnergelehrten, unter den Biographen vor allem von Chamberlain, überzeugend nachgewiesen worden.

Um 1850 war Wagner in den Fundamenten seines allgemeinen Denkens fertig. Gelegt hat er diese Fundamente in der für ihn überwiegend traurigen Zeit zwischen etwa 1840 und 1850, in den dreißiger Jahren also seines Lebens.

Damals, als er von Riga hoffnungsfreudig nach jenem Paris gekommen war, in dem er aus der Entfernung der baltischen Provinzen her den Mittelpunkt und die Fleischwerdung aller Kunst zu verehren gelernt hatte, wurden, seit 1839, die eigentlichen Grundzüge seiner Weltanschauung entwickelt. Wie anders war doch dies Paris, als er es sich vorgestellt hatte! Käuflichkeit, unlauterer Sinn, Wettbewerb mit allen Mitteln des Kapitalismus auf den idealen Gebieten der Kunst überall, so schien es, wohin er sah, — und er selbst gelegentlich halb verhungert, auf Lohnarbeiten angewiesen, verdammt zur Herstellung von Melodienarrangements nach Opern von Halévy und Donizetti! Das sollte der Welten beste sein? Nimmermehr. Die Kultur, wie sie bestand, war das Verderbnis der Welt. Ein tiefer Pessimismus erfüllte den

Meister — ein Pessimismus, der durch die Dresdner Erfahrungen gegen Ende der vierziger Jahre wohl noch verstärkt wurde.

Aber Wagner hätte nicht der schaffenskräftige Mensch sein müssen, als den er sich jederzeit bewährt hat, wenn ihm nicht schon früh der Trieb, zunächst nur dunkel empfunden, aufgetaucht wäre, nun diese schlimme Welt zu bessern und damit einen Ausblick wenigstens zu eröffnen auf eine andere Kultur, eine schönere Zukunft. Der Instinkt des Regenerationsgedankens regte sich. Bereits auf der Reise nach Paris hatte er den „Fliegenden Holländer" empfangen, in Paris bildete er ihn durch: das Kunstwerk, in dem er den reinsten Pessimismus, aber auch schon die Religion des Mitleids predigt. Was die Beschäftigung mit diesem Stoffe für die Entfaltung seiner Weltanschauung ausgetragen hat, das hat Wagner schon in den fünfziger Jahren deutlich übersehen und anerkannt. Und daneben kam ihm in Paris, zunächst wohl auf dem Wege der Kontrastwirkung, sein deutscher Sinn erst recht zum Bewußtsein, und auch dieser, gestärkt durch Beschäftigung mit der deutschen Mythologie, bestärkte ihn zwar in seinem Pessimismus, hob ihn aber zugleich empor zu der verschwommenen Hoffnung einer großen, glänzenden Zukunft der Kultur seines Volkes: — nicht in eine erträumte paradiesische Vergangenheit floh dieser Deutsche vor dem Elend der Zeit, wie einst der Schweizer Romane Rousseau: in die Zukunft streckte er sich wollend wünschend in noch nebelhaften, doch wohlthätigen Phantasien. In Dresden aber, noch vor 1848, verdichteten sich die Nebel zu bestimmten Vorstellungen. Wagner sah eine Regeneration der Welt nur möglich auf dem Wege der Kunst, — es war eine der ersten klareren Vorahnungen der heute offen liegenden Thatsache, daß das Zeitalter des sogenannten Realismus von etwa 1830 bis 1880, das Zeitalter einer naturwissenschaftlich und historisch charakterisierten Aufklärung eines Tages abgelöst sein werde durch eine neue Zeit mit der Kunst, der ästhetischen Seite der Kultur, als Führerin an der Spitze. Und schon erschien ihm als diejenige Gattung der Kunst, die den Umschwung herbeiführen müsse, an erster Stelle die Dichtung und die

Musik, und insbesondere die Kunst des musikalischen Dramas. Es waren Überzeugungen, die Wagner dann in der ersten Zeit des Jahrzehntes seiner Verbannung (1849—1859), in der fruchtbaren Stille der Schweiz, noch mehr befestigt und auch schon litterarisch zum Ausdruck gebracht hat.

Was diesen Ansichten aber noch fehlte, war das deutliche Bewußtsein ihrer allgemeinsten und darum anscheinend sicheren Begründung. Es war zunächst weiter nichts, als eine auseinanderstrebende, wenigstens nicht kernhaft verbundene Masse möglichst verallgemeinerter persönlicher Erfahrungen; die Einheit war nur in dem subjektiven Untergrund der Seele Wagners gegeben. Wagner, der immer ganz persönlich gedacht und empfunden hat, war sich dessen wohl bewußt, und eben darum hatte er schon lange nach einem philosophischen Fundament seines Denkens ausgeschaut. Er war dabei an Feuerbach geraten, den Modephilosophen der Zeit, allein er hatte nicht gefunden, was er suchte. Da fiel ihm, 1854, das Buch Schopenhauers in die Hände, kam ihm, wie er alsbald an Liszt schrieb, „wie ein Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit“. In der That: hier hatte der Drang des Künstlers eine rationale Auslösung durch den kongenialen Denker gefunden; wenigstens für die pessimistische Grundlage seiner Empfindung, nicht minder für seine ethischen Ideale, die im weitesten Sinne christlich-religiös und deshalb solche des Erbarmens waren, hat Wagner in Schopenhauer seinen Meister verehrt. Und — wunderbarer Zufall — auch in der besonderen Schätzung nicht bloß der Kunst, sondern speziell auch der Musik begegneten sich wiederum die beiden; von hier aus erklärt es sich, daß sich Wagner durch Schopenhauer schließlich geradezu zu philosophischem Denken angeregt sah; sein „Beethoven“ (1870) ist eine Art von Ergänzung zu Schopenhauers Metaphysik der Musik.

Im übrigen aber blieb Wagner einem grundsätzlichen und metaphysischen Pessimismus fern; nie ist ihm sein Pessimismus etwas anderes, als eine zu überwindende Übergangsstufe gewesen, und jenseits seiner schwarzen Schatten leuchteten ihm früh schon die Verheißungsscheine der Regeneration. Und das je mehr, je

länger er lebte, und je sicherer er dem von ihm erschauten Ideale der Kunst näher zu kommen glaubte. Darum tritt sein Pessimismus am meisten hervor in den Werken der ersten Periode, die vor der Bekanntschaft mit Schopenhauer liegen, vor allem im „Fliegenden Holländer"; in der zweiten Periode dagegen hellt er sich auf; aus dem Pessimismus von „Tristan und Isolde" und des „Nibelungenrings" erheben sich die „Meistersinger" zur Bejahung des Willens zum Leben, und im „Parsifal" folgt auf die Bejahung des Willens die That. Drei Jahre aber, bevor der „Parsifal" vollendet ward, am Abend seines Lebens (1880), erklärte der Meister: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne."

Worin bestand nun dieser Glaube, worin die Durchführung? Es sind Fragen, die in den engen Zusammenhang, ja die Einheit der Weltanschauung und der Kunst Wagners einführen, und die zugleich, subjektiv, von der Seele des Meisters aus betrachtet, die Entstehung des Musikdramas als eines Gesamtkunstwerks erklären.

Wagner sah in der bestehenden Kultur eine „Lügengeburt der mißleiteten Menschheit", ans Licht gebracht durch die wirtschaftliche Entwicklung zum Kapitalismus, durch den Verderb der Rassen infolge von Vermischung mit unedlem, speziell jüdischem Blut, und durch den Verderb des Blutes infolge tierischer Nahrung. Psychisch und physisch war für ihn der Mensch der modernen Civilisation entartet, und die Ordnung dieser Civilisation erschien ihm als anarchisch, ihr Staat als Notstaat, ihr Christentum, verglichen mit dem Geist des Evangeliums, als „abschreckend warnendes Beispiel", ihre Gesellschaft als Organisation des Raubes und der Bedrückung. Und zu diesem Bilde stellte er nun ein anderes Bild in Gegensatz, das in seinem Herzen lebte — das Bild einer ihm keineswegs unerreichbar erscheinenden, glänzenden Zukunft. Da sah er in besonders gehobenen Momenten wohl die Menschheit staatenlos dahinleben und dennoch im sicheren Genuß der höchsten Kultur-

güter: denn ihr Besitz schien ihm durch die Verwirklichung des Ideals einer neuen Religion gewährleistet. Fand er doch, daß der religiöse Zug des Lebens der weltbeherrschende sei, und hat er doch als tiefstes Erlebnis seines „persönlichen Bedürfnisses" ausgesprochen, daß „die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt die Krone aller Erkenntnis" sei.

Wie aber diese neue Zeit heraufführen? Da es sich um die Wandlung und Erhöhung der Menschenseele handelte, so schienen alle äußeren Machtmittel, etwa gar politische, zu versagen. Nur die Religion vermag nach Wagner das Wunder zu wirken, — aber nicht die verdorbene Religion der bestehenden Kirchen, sondern eine neue, höhere Form, die da werden soll. Das Werden aber, die Geburt dieser neuen Religion kann sich nur auf einem Wege vollziehen: dem der Kunst, denn diese allein reicht an das Göttliche, und „das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion".

Die Form dieser Kunst muß dabei die denkbar höchste sein: das Drama, aber nicht das herkömmliche, unvollkommene Drama, sondern das Drama in seiner Vereinigung von Wirkungen der bildenden, der redenden und der musischen Kunst, das vollendete Drama, das Kunstwerk der Zukunft. Genügt aber allein die Form? Nein, — auch der Gehalt muß gesteigert werden: diese Form muß geeignet sein, das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen imstande ist, in sich zu bergen und auf die verständlichste Weise mitzuteilen. Hier tritt die Forderung eines Inhaltes auf, der, rein menschlich und eben dadurch göttlich zugleich, allem Zufälligen, allem spezifisch Zeitlichen und Räumlichen entzogen ist und darum dauernd wirkt und alle Herzen rührt, — jener Inhalt, der im Drama zugleich als einzig möglicher erscheint, sobald die Musik zu dem gesprochenen Worte hinzutritt und von ihm abstreift, was aus dieser Zeitlichkeit gleichsam an ihm haftet und es verunziert.

Erinnert man sich an dieser Stelle früherer Ausführungen über Charakter und Entstehung der modernen Musik, so zeigt sich, wie sich hier bei Wagner Weltanschauung und Kunst be-

dingen, — wie einfachste Forderungen der technischen Fortbildung der Musik, die auf Einheit und Größe des Kunstwerkes hindrängen, zugleich zusammenfallen mit den innersten Bedürfnissen eines künstlerischen Herzens; wie Reales und Ideales ineinanderfließt: wie die Einheit des Gesamtkunstwerks entsteht, die Einheit des Kunstwerks der Zukunft.

VI.

Der Historiker wird dem Dichter gern folgen, wenn er ihm entzückende Fernsichten aufthut. Aber er wird sich, vielleicht nach einem gewissen Rausche, doch immer vorbehalten, die Dinge auch von seinem Standpunkte aus zu betrachten. Und da wird denn an die Stelle des verengten Horizonts künstlerischer Verzückung der weite Sehkreis geschichtlicher Erfahrung treten müssen, sollen die Dinge nicht subjektiv — und womöglich in dem höchsten Grade der Subjektivität, der Ekstase –, sondern vielmehr objektiv, in ihrem gehörigen Verhältnis zu allem anderen erscheinen. Die Aussicht braucht deshalb nicht weniger fesselnd zu sein; und im engeren Sinne lehrreicher als das schimmernde Ideal des Künstlers ist sie gewiß.

Hier bietet nun das Gesamtkunstwerk Richard Wagners, vom geschichtlichen Standpunkte aus ins Auge gefaßt, Anlaß zu Betrachtungen, die wesentlich zu sein scheinen zum Verständnis der modernen Kunst und des modernen Seelenlebens überhaupt.

Ist die Idee des Gesamtkunstwerks an bestimmte Zeitalter der Entwicklung einer menschlichen Gesellschaft, insbesondere eines Volkes, gebunden? — Das ist, etwas äußerlich gefaßt, die wichtigste Frage, die hier auftaucht.

Man muß da zwischen zwei Arten von Gesamtkunstwerken unterscheiden: dem Kunstwerk der schwesterlich näherstehenden Künste, z. B. aller bildenden oder aller darstellenden Künste, und dem Kunstwerk aller Künste schlechthin.

Da kann nun das Gesamtkunstwerk schwesterlich verwandter

Künste zu jeder Zeit auftreten. Gewiß unterliegt auch sein Dasein jedesmal gewissen Bedingungen, aber diese Bedingungen sind nicht solche tiefst sozialpsychischer Natur, nicht solche eines bestimmten Zeitalters. Nehmen wir z. B. die bildenden Künste, so tritt bei diesen erfahrungsmäßig das Gesamtkunstwerk zu Tage, sobald ein bestimmter Baustil kräftig entwickelt und im Zusammenklang damit ein bestimmter Farbensinn eingebürgert ist: mit anderen Worten dann, wenn für Umriß und farbige Flächenfüllung beherrschende Motive gewonnen sind. Natürlich: denn durch was sonst sollen denn die bildenden Künste beherrscht sein, wenn nicht durch Umriß und Flächenbehandlung, durch den Stilcharakter also der beiden ersten Dimensionen, der in seiner jeweiligen Besonderheit zugleich die Behandlung der dritten Dimension einschließt? Solche Zeiten des Gesamtwerks bildender Kunst sind alle Perioden ganz ausgesprochenen Stils gewesen: der gotische Stil hat seine überhöhten Proportionen auf die menschliche Gestalt und damit auf Plastik und Malerei übertragen, die Renaissance hat wie die Gotik das Kunstgewerbe in seine Architekturformen gebracht, das Rokoko hat, wie Gotik und Renaissance, einen spezifischen — in diesem Falle lichten — Ton gleichmäßig im Kunstbau, in der Malerei und nicht minder auch in der Bildkunst verwendet. Und stehen wir heute nicht an der Schwelle der Entfaltung einer neuen bildenden Gesamtkunst? Und zeigt sich nicht schon, daß sich zu deren Durchbildung ein bestimmter Farbengeschmack mit dem Konturengeschmack einer bestimmten, erst werdenden Baukunst verbinden wird?

Wenn wir aber vom Wagnerschen Kunstwerk sprechen, so ist von Perioden eines so partiellen Gesamtkunstwerks nicht die Rede. Das, was Wagner bezweckte und in gewissem Grade erreichte, war die Verbindung aller Künste, der bildenden wie der darstellenden, wie der musischen, in dem einen Kunstwerk des musikalischen Dramas. Ist nun dieser Gedanke allen Zeitaltern zugänglich, — oder wann tritt er auf? Die Spuren führen von der Gegenwart her nicht zurück über das große Zeitalter subjektiven Seelenlebens, das in der deutschen Entwicklung

mit den Ideen der Empfindsamkeit und des Sturmes und Dranges heraufzieht, und in dem wir uns noch heute befinden. Herder ist es, der zuerst eingehend den Gedanken eines solchen und der Hauptsache nach schon des Wagnerschen Gesamtkunstwerks geäußert hat. Seitdem ist der Gedanke nicht wieder verschwunden; sehr, sehr häufig haben sich ihn, ganz unabhängig voneinander, bedeutende Männer des 19. Jahrhunderts zu eigen gemacht; so, um nur ein paar Zeitgenossen und keineswegs Freunde Wagners zu nennen, Otto Ludwig und Friedrich Hebbel, beide in den vierziger Jahren, eigentlich fast noch vor Wagner. Und der zweite Teil von Goethes „Faust", so wie sich ihn der Dichter als ein inniges Ganzes von Sing-, Schauspiel- und Tanzkunst dachte: war er nicht eigentlich das erste Gesamtkunstwerk in deutschen Landen? Das Gesamtkunstwerk Wagners ist also nicht ein persönlich-schöpferischer Gedanke, es ist der Gedanke vielmehr eines bestimmten Zeitalters, einer Epoche.

Gehen wir nun aber von diesem Zeitalter rückwärts in der deutschen Geschichte — in den Geschichten anderer Völker würde sich bei Vorgehen auf analogem Gebiete die Sache nicht anders gestalten —, so mögen wir schon lange wandern, ehe wir auf ein zweites Zeitalter eines gleich umfassenden Gesamtkunstwerks stoßen. Dieses Zeitalter ist erst — die Urzeit. Gewiß: damals noch, in den Anfängen unserer beglaubigten Geschichte, und noch viel mehr, wie die Analogie anderer Völker lehrt, in den Nebeljahren der „vorgeschichtlichen" Zeit — beiläufig eines bösen Widerspruchs im Beiwort —: da gab es ein solches Gesamtkunstwerk, denn da hatten sich die einzelnen Künste noch nicht ausgelöst und herausgeläutert aus der in Mimik (lebendiger Bildnerei), dichterischem und musikalischem Vortrag zugleich bestehenden, schließlich einmal in ganz früher Vorzeit aus dem gemeinmenschlichen Spieltrieb heraus entstandenen Urkunst.

Freilich im übrigen welche Gegensätze zwischen dem Gesamtkunstwerk von heute und dem der Urzeit! Und doch wieder, wenn wir näher zusehen würden, welch merkwürdige Übereinstimmungen! Ist es z. B. ein Zufall, daß die Schöpfungen

unseres Zeitalters, die den Charakter des Gesamtkunstwerks tragen oder ihm zuneigen, ihrem Gehalte nach einer sagengläubigen oder mythologischen Urzeit angehören: Faust II. Teil, die Werke Wagners, Hebbels nicht zu Ende geführter „Moloch", Ludwigs beabsichtigte Oper „Blaubart"? Doch nicht Ähnlichkeiten aufzusuchen, Unterschiede vielmehr aufzudecken, ist in diesem Falle die erste Aufgabe der Forschung. Und da ergiebt sich ein überaus wichtiger Unterschied, in dem alle anderen gipfeln: die psychische Grundlage ist nahe verwandt, aber von ihr aus wird in der Urzeit instinktiv, triebmäßig, in der Gegenwart bewußt, wenn nicht gar raffiniert geschaffen.

Die Sache würde der Erwägung wenigstens an dieser Stelle nicht weiter wert sein, — wenn sich nicht herausstellte, daß eine große Anzahl moderner Entwicklungserscheinungen zu den entsprechenden Erscheinungen der Urzeit in demselben Verhältnis stehen, ja daß ... Doch wir wollen sehen.

In der Malerei erschöpfte sich die Kunst der Urzeit im Ornament. Vergleichen wir nun die Ornamentik dieser Zeit mit der der Gegenwart, so sind die äußeren Ähnlichkeiten erstaunlich. Hier wie dort nur Andeutungen der allgemeinsten Form des Gegenstandes — man denke an unsere Plakatkunst, unsere Tapeten, unsere Stoffmuster —, hier wie dort die Farbe im allgemeinen nur dekorativ gemeint, zur bloßen Flächenfüllung bestimmt und darum unplastisch, ohne Andeutung des Reliefs aufgetragen. Freilich: in der Urzeit das alles naiv, aus dem niederen Können und dem unausgebildeten Formengedächtnis einer werdenden Kunst heraus, in der Gegenwart dagegen das alles bewußtes „Raffinement", der Umriß absichtlich vereinfacht, und die Farbenbehandlung das Ergebnis einer Freiluftmalerei, die über eine Periode mehr plastischer Behandlung hinaus nicht mehr plastisch, sondern nur noch in Farbeneindrücken, zweidimensional gleichsam, zu sehen gewohnt ist.

In der Bildnerei, die in der Urzeit, soweit wir sehen, fast ausschließlich Flachbildnerei, vornehmlich in Holz und Erz, war, derselbe Fall: damals nur Formen ganz im Sinne der soeben geschilderten Ornamentik, heutzutage, wenn ornamentale

Formen gewählt werden, formell analoge Bildungen und diese sogar auch — dies wohl zufällig — in einer Flachmanier, die selbst bei Ausführung in Stein dem platten Holzornament nachgebildet wird: und vor allem wieder der Unterschied zwischen triebmäßigem und bewußtem Schaffen.

Übergehen wir die Baukunst, in deren Bereich die Urzeit kein Vergleichsmaterial bietet — und doch waren die elenden Hütten dieses Zeitalters nach Ausweis unserer Volksrechte Gerüstbauten wie die heutigen Vorläufer eines künftigen Gerüststils! —: wenden wir uns vielmehr der Dichtung zu. Da steht denn die älteste Form des Volksliedes zum Vergleich mit analogen Erzeugnissen der Gegenwart. Was ist da nun der Unterschied zwischen folgenden Strophen:

Dort spielt ein Kind am Ufer,
Die Barke durchschneidet den See,
Es küßt die Rose der Thau,
Was lächelst du trübe und weh? . .

und:

Drei Laub' auf einer Linden,
Die blühen also wohl;
Sie thät viel tausend Sprünge,
Ihr Herz war Freuden voll . . .

und:

Du brichst ein dürres Ästlein,
Das ist so knospenleer,
Und reichst mir deine Hände —
Wir sahen uns nimmermehr — —?

Ist nicht in allen dreien das formal eigentlich Charakteristische die unvermittelte Nebeneinanderstellung von Bild und Empfindung? — Aber die erste dieser Strophen ist von Mackay, die zweite aus des „Knaben Wunderhorn“, die dritte von Liliencron; die mittlere citiert Scherer in seiner Litteraturgeschichte als Musterbeispiel primitiven Volksliedes, die beiden anderen gehören dem modernsten physiologischen Impressionismus an! Und bei genauerem Zusehen liegen die Unterschiede auch auf der Hand; die Bilder im ersten und letzten Gedicht

sind raffiniert modern, — das Bild des mittleren ist typisch, tausendmal gebraucht und instinktiv angewendet[1].

So hätten wir die ganze ästhetische Seite des urzeitlichen Seelenlebens mit der der Gegenwart verglichen: denn außer dem Volkslied und dem Ornament in Malerei und Bildnerei giebt es kein brauchbares Vergleichsgebiet. Und überall das gleiche Ergebnis verwandter Formen, – nur dort triebmäßig, hier bewußt erzeugt. Würden da andere Gebiete der Psyche beider Zeitalter andere Ergebnisse liefern? Es scheint bei dem engen Zusammenhang aller Äußerungen des seelischen Lebens ein und derselben Zeit unmöglich, — so unmöglich, wie daß ein Naturforscher bei einem Fische warmes Blut, bei einem Vierfüßler den Knochen eines Vogels nachwiese.

Wir haben also sehr merkwürdige Übereinstimmungen zwischen der Psyche urzeitlicher Kulturen und dem Seelenleben der Gegenwart gefunden, — aber doch nur äußerliche Übereinstimmungen, denen eine tiefe Antinomie zur Seite steht: das, was aus früher Zeit als Ergebnis bloßer Triebe, instinktiven Schaffens überliefert ist, tritt uns heute als aus der vollsten Bewußtheit individuellen Erzeugens hervorgegangen entgegen.

Wie erklärt sich das? Dürfen wir den Lockungen einer Vergleichung zwischen Gegenwart und Urzeit noch weiter, hinein bis ins hypothetisch Zusammenfassende, folgen?

Es wird den Vorgang der Kulturentwicklung, soweit er rein geistiger Natur ist, wohl vollständig erklären, wenn man behauptet, er bestehe darin, daß Erscheinungen, die sich in der menschlichen Seele zunächst unbewußt abspielen, durch immer intensivere seelische Arbeit langsam in den Bereich klarer Vorstellungen gehoben werden: der Kulturprozeß ist im Grunde ein Prozeß der Selbsterkenntnis. Daß dieser Prozeß nur durch überaus verwickelte Vorgänge der sogenannten materiellen und

[1] Man vgl. zu dem oben Ausgeführten auch noch den Nachweis bei Richard M. Meyer, Deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts S. 874 ff., daß sich der dichterische Impressionismus des Amerikaners Walt Whitman, einer der ältesten, wenn nicht der älteste aller Impressionismen des 19. Jahrhunderts, an die Urpoesie des alten Testaments anschließt.

äußeren Kultur, u. a. durch stärkste Fortschritte menschlicher Arbeitsteilung und Arbeitsvereinigung, hervorgerufen und gefördert werden kann, ist selbstverständlich.

Im Verlaufe dieser Aufdeckung gleichsam der menschlichen Seele gelangt nun jede Kultur in Phasen, in denen sie, was sie bei günstiger Überlieferung in geschichtlicher Forschung als einstens instinktiv empfunden und gethan erkennt, in der Praxis der Gegenwart und des Lebens gleichsam bewußt noch einmal entdeckt und ausführt, indem sie den allgemeinen psychischen Zustand, aus dem in der früheren Zeit triebmäßig gehandelt worden ist, nun in das Licht völlig klarer Vorstellungen hebt und aus dieser lichtvollen Kenntnis her bewußt handelt.

Sind diese Beobachtungen richtig, so würde es sich nur darum handeln, festzustellen, welcher Art denn gerade der psychische Zustand ist, von dem aus in der Urzeit wie heute die Handlungen erfließen. Es ist eine Frage, auf die die Urzeit keine Antwort geben kann, da ihr der eigene Zustand ja eben unbewußt war; wir werden das Problem also aus Beobachtungen der Gegenwart lösen müssen. Und da lautet denn die Fragestellung: welches sind die psychischen Erscheinungen, die gerade das heutige Zeitalter von früheren Zeitaltern trennen, mithin für die Gegenwart charakteristisch sind?

Das jüngste große Zeitalter deutschen Seelenlebens setzt ein mit der Empfindsamkeit und geht durch die Jahrzehnte der Romantik hindurch zu den modernen Zuständen über, die psychisch längst als die der Nervosität erkannt sind. Man darf dabei mit dem Worte „Nervosität“ nicht ohne weiteres den Begriff des Krankhaften verbinden: es handelt sich nur um ein uns in verstärkter Weise bewußt gewordenes Leben der Nerven, das man deshalb vielleicht besser, da einmal das Wort „Nervosität“ bestimmte Nebenvorstellungen erweckt, für den hier gemeinten Sinn mit dem Worte „Reizsamkeit“ vertauschen wird. Daß dann freilich auch in dieser „Reizsamkeit“ leicht etwas Krankhaftes steckt, in dem Sinne, in dem der Arzt von Entwicklungskrankheiten spricht, — wer wollte es leugnen? Krankhaft in diesem Sinne sind aber alle jeweils neuen seelischen Erscheinungen

gewesen. Was indes Empfindsamkeit, Romantik und Reizsamkeit gegenüber der seelischen Eigenart früherer Zeitalter als gemeinsames Kennzeichen aufweisen, das ist ein immer stärker in den Vorstellungsbereich gehobenes Nervenleben — von dem bis zu Weinkrämpfen gesteigerten Freundschaftsdienst der fünfziger und sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts an bis zu den viel feineren, in der Seele gleichsam noch tiefer abgegrabenen, noch bewußter hervorgerufenen „Sensationen“ der Nervenkünstler der Gegenwart.

Von dieser Charakteristik des letzten, noch andauernden psychischen Zeitalters her scheinen sich nun mit einem Schlage alle Verwandtschaften der Gegenwart mit der Urzeit zu erklären, — und wir werden deren später noch weit mehr finden, als die des vorläufig allein berührten ästhetischen Gebietes. Die Urzeit lebte, wie die Psychologie jedes der sogenannten Naturvölker zeigt, vornehmlich mit den Nerven; aber sie lebte darin instinktiv: hatte die oberen Schichten gleichsam des Seelenlebens, die Gebiete der Gefühls- und Verstandesthätigkeit noch nicht entfernt in der Intensität, die wir kennen, entdeckt. Wie hätten da die unteren feinsten Regungen der Nervenbahnen schon ins Bewußtsein gehoben sein sollen? Indem aber die Welt der gefühls- und der verstandesmäßigen Thätigkeit im Laufe zahlreicher Generationen immer mehr vorstellungsmäßig bewältigt und damit zugleich unendlich bereichert und nüanciert wurde, drang das letzte Zeitalter allmählich, gleichsam von oben herab, hindurch durch die Gefühlswelt, vorstellungsmäßig zu den, sagen wir einstweilen einmal Nerven vor und begann auch deren Welt nunmehr in eifrigen Entdeckungsfahrten bewußt zu erobern. Es geschah in Erscheinungen, die — wie man jetzt sieht, sehr natürlicher, ja notwendigerweise — an das äußere Gewand der geistigen Zustände der Urzeit erinnern mußten, ohne ihm doch innerlich auch nur im geringsten zu gleichen: das, was sie von ihm trennt, ist die in den wandelbarsten und mannigfachsten Erscheinungsweisen zu Tage tretende Bewußtheit des Schaffens.

Diese Erklärung ist zunächst nur, was eine noch nicht allseitig durch Thatsachen gestützte Darlegung ist: eine Vermutung.

Allein wenn diese Vermutung nun durch eine Fülle später noch anzuführender klarer und anschaulicher Thatsachen überaus wahrscheinlich gemacht werden würde, so wahrscheinlich, wie nur immer historische Ereignisse angesehen werden können, für die man einen Beweis erbracht hat? — Wie auch diese Frage später zu beantworten und zu behandeln sein mag: schon jetzt wird es möglich sein, in ihrem Bereiche noch einen, freilich sehr subjektiven Beweis, den Beweis ad hominem zu führen. Wenn die Gegenwart und die Urzeit vornehmlich als Perioden eines dort triebmäßigen, hier vorstellungsmäßigen Nervenlebens bezeichnet werden, — wäre es dann wohl möglich, jenseit ihrer Grenzen weitere Perioden zweifellos vollsaftiger Entwicklung zu denken? Die Frage fällt mit der anderen zusammen, ob es wohl innerhalb der menschlichen Seele noch elementarere Vorgänge, als die des bloßen Nervenlebens gebe? Wir werden sie verneinen müssen. Dann aber wäre dem Zeitalter der Urzeit als einer ersten menschlichen Anfangszeit (wenn auch vielleicht von sehr vielen Einzelperioden von der Dauer vieler Jahrtausende) die Gegenwart als ein Zeitalter, wenn nicht des Schlusses, so doch des Verfalles entgegengesetzt? Und, um eine vielfach mißbrauchte Analogie mit aller Vorsicht anzuwenden, wir ständen in einem Greisenalter der Entwicklung, das eben deshalb auch scheinbar kindliche Züge aufwiese?

Man weiß, wie groß die Zahl derer ist, die diese Frage heute bejahen. Der Historiker wird für diese Verzweifelnden oder Resignierten den Beweis ad hominem gelten lassen, ohne sich etwa deshalb auf ihre Seite zu stellen. Denn was heißt Verfall? Und wie lange kann Verfall sich erstrecken, — welche Unsumme von Entwicklungsmomenten kann er umfassen? Und bedeutet Einsicht der Lage nicht auch Möglichkeit der Abhilfe?

Ja, — hier stehen wir vor der großen Frage des zwanzigsten Jahrhunderts, — und nicht bloß wir, alle Völker überhaupt des abendländischen Kulturkreises einschließlich der abgeleiteten Amerikaner — und wir Deutschen vielleicht noch am wenigsten dringlich. Und diese Frage ist denn doch zu lösen. Freilich nur durch eine unendlich vermehrte geschichtliche Einsicht.

Wir könnten unsere heutige Lage um vieles sicherer, und weit hinaus jedenfalls über die bloße Analogie mit der Urzeit, bestimmen durch sehr eingehende geschichtlich-vergleichende Forschungen über unsere Kultur im Verhältnis zu der Kultur fortgeschrittenerer Völker, weniger der Griechen und Römer, bei denen nahe Verwandtschaft mit uns und tausend zwischen uns und ihnen in Rezeptionen und Renaissancen gezogene Verbindungen die Einsicht in die verhältnismäßige Bedeutung der Vergleichsmomente stören, als vielmehr durch intensive Vergleiche mit der geschichtlichen Entwicklung der Inder, der Chinesen und teilweis auch der Japaner — kurz, der geschichtlichen Träger des großen asiatischen Kulturkreises, des zweiten in der Welt, der neben uns und entwicklungsgeschichtlich vielfach vor uns steht. Aber haben solche Forschungen schon mehr als begonnen? Und kümmern sich unsere Historiker etwa zumeist um diese Dinge? Nein — die müssen innerhalb des engen Bereichs der europäischen und womöglich gar nur innerhalb der eigenen nationalen Geschichte „individuell" verfahren, nach den Königen auch die Minister, Gesandten und andere Kärrner, nach den Malerfürsten auch die Farbenreiber ins Auge fassen und Geschichten schreiben statt Geschichte.

Gehen wir aber von der Thatsache aus, die für die ästhetische Seite der Entwicklung schon nachgewiesen ist, daß das moderne Zeitalter und noch mehr die unmittelbare Vergangenheit und Gegenwart psychisch charakterisiert sind durch ein steigendes Hervortreten des bewußten Nervenlebens, so erhält das Gesamtkunstwerk Wagners alsbald eine Beleuchtung, die es mit einem Schlage zu einer der wichtigsten — wenn nicht geradezu zur wichtigsten — Einleitungserscheinung der Periode der Reizsamkeit erhebt.

Wir treten hier dem Verständnis am leichtesten näher von der Beobachtung jener eigentümlichen Erscheinungen her, die im Übergang der nervösen Reize untereinander bestehen, so daß Schallwellen Lichtempfindungen, Erregungen des Tastgefühls Gehörsempfindungen, Lichtwellen Geschmacksempfindungen u. dergl. hervorrufen: Vorgänge, welche wissenschaftlich zuerst mit dem Namen der Synopse bezeichnet

worden sind. Einige dieser Vorgänge kann bekanntlich jeder leicht bei sich hervorrufen; als bewußte Empfindungen in außerordentlicher Ausdehnung der möglichen Kombinationen, sowie auch in dem heutigen Umfang ihrer — bewußten — Verbreitung sind es doch ziemlich moderne Erscheinungen[1].

Einer der frühesten bewußten deutschen „Synoptiker" ist der wunderliche E. T. A. Hoffmann gewesen: „nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Töne, Farben und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl würden und sich dann zu einem wundervollen Konzert vereinigen müßten. Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich sinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden Töne des Bassethorns." Von Hoffmann ab mehren sich aber verwandte Erscheinungen bei unsern Dichtern und Künstlern, — bis der Übergang der Empfindungen von gewissen Richtungen unserer modernen Lyrik, wie schon einmal andeutungsweise von der extremen Romantik, als etwas ganz Gewöhnliches behandelt wird. Davon wird später noch zu sprechen sein; hier sei nur an die merkwürdigen Beziehungen von Malerei und Musik bei Feuerbach erinnert und an die mit besonderer Treue aufgezeichneten Empfindungen Otto Ludwigs, dem z. B. bei dem Gedanken an Schiller und Goethe bestimmte Farbenerscheinungen auftraten, dem Musik und Farbenerscheinungen durcheinander gingen, und der bei dergleichen Phäno-

[1] Freilich geht eine der geistreichsten Theorien über die Entstehung der Sprache, die von K. W. Ludwig Heyse, von der Anschauung aus, daß schon in der frühesten Zeit jedem äußeren Eindruck, auch dem durch das Auge vermittelten, unbewußt eine Klangvorstellung entsprochen habe — und daß diese Klangvorstellungen in Laute umgesetzt worden seien. Entspräche diese Hypothese über die Entstehung der Sprache der Wirklichkeit, so wäre ein neues, überaus charakteristisches Moment für die Vergleichung von Gegenwart und Urzeit gewonnen.

menen „die Anwesenheit einer gewissen, ihnen entsprechenden und sie stets begleitenden Stimmung, jedoch traumartig“ fühlte. Wird man sich da noch wundern, wenn Hans von Bülow wohl an das Orchester die Aufforderung richtete, eine Stelle „mehr rot oder grün“ zu spielen? Schreibt doch schon der Kapellmeister Kreisler bei Hoffmann an Wallborn: „Auch hatte ich gerade ein Kleid an, dessen Farbe in Cis-moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Zuschauer einen Kragen aus E-dur-Farbe darauf setzen lassen.“

Nun sind diese Fälle gewiß auch heute noch vielfach als extrem zu bezeichnen. Und Leute, die, wie Huysmans Romanheld des Esseintes[1], in jedem Likör ein anderes Instrument hören, im Curaçao eine Klarinette, im Kümmel eine Oboe, im Anisette eine Flöte, die deshalb ihren Schnapsschrank mit Recht eine orgue aux liqueurs nennen und sich durch Mischung seines Inhalts den häuslichen Genuß eines mächtigen Orchesters verschaffen können, — solche Leute wird es wohl in Deutschland noch nicht geben. Wohl aber trifft man ganz allgemein auf Erscheinungen, die, wenn auch nicht gleich stark ausgesprochen, doch auf einen gegenüber früheren Zeiten viel entschiedeneren Zusammenhang der einzelnen physiologischen und psychischen Funktionen hinweisen. Und von diesen Erscheinungen sind zwei, unter sich nahe verwandte für die künstlerische Entwicklung der Gegenwart von größter Bedeutung geworden. Die eine besteht darin, daß sich die einzelnen Künste in ihren Ausdrucksweisen wie in dem erstrebten Erfolge dieser in einer Weise einander nähern, die, außer der Urzeit, keine frühere Periode gekannt hat[2]. Und die andere liegt in der schon viel früher wahrnehmbaren, jetzt aber besonders weit verbreiteten Thatsache vor, daß künstlerisch begabte Menschen

---

[1] Das Modell ist der Graf Robert Montesquiou, von dem wir ein schönes Porträt von Whistler haben.

[2] Auf diesen Punkt braucht hier nicht genauer eingegangen zu werden, da er ganz neuerdings in einem Aufsatz Platzhoffs im Kunstwart (herausgegeben von F. Avenarius) 1901 S. 317 ff. (Januarhefte) eingehend und geistreich behandelt worden ist.

auf den verschiedensten Gebieten nicht bloß der einen Gruppe der bildenden oder der darstellenden Künste, sondern beider zugleich thätig sind. Das erste ganz vollkommene Beispiel hierfür scheint Philipp Otto Runge, der Begründer des ersten deutschen, leider so kurzlebig verlaufenen malerischen Impressionismus im Beginne des 19. Jahrhunderts geboten zu haben. Er war zunächst bildender Künstler auf fast jedem Gebiete, er malte, er schnitt Silhouetten, er zeichnete Vorlagen für Geräte, er war der Erfinder jener Ornamentik, als deren Schöpfer gewöhnlich Neureuther betrachtet wird. Aber er komponierte auch, schriftstellerte und dichtete und hatte starke philosophische Interessen; den Beweis erbringen seine „Hinterlassenen Schriften“, die 1842 von seinem Bruder herausgegeben worden sind. Und Hand in Hand mit einer so mannigfachen Begabung pflegt dann ein Zug aufs Einheitliche zu gehen, so wie in jeder höher stehenden Volkswirtschaft die stetig zunehmende Arbeitsteilung durch eine entsprechende Arbeitsvereinigung gegengewogen wird; und diesem Zuge entspricht dann äußerlich ein Bedürfnis der Einsamkeit. So schwebte schon dem nervösen Kleist das Ideal des einfachen Landlebens vor; Ludwig, der so lange darüber im Unklaren blieb, ob er mehr als Musiker oder als Dichter geboren sei, wäre am liebsten Dorfschulmeister geworden, und selbst Wagner, der große Agitator, hat lange Jahresreihen der Einsamkeit gehabt und genossen. Dieser Drang der Vereinheitlichung aber, innerlich aufgefaßt, führt nun fast regelmäßig zu starker Berücksichtigung der Musik. Es kann das auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen. Wie aber wäre es im Grunde anders denkbar in einem vornehmlich dem Nervenleben als dem bewußt Neuen zugewendeten Zeitalter? Denn die Musik ist unter allen Künsten diejenige, die sich am unmittelbarsten an die Nerven wendet. Darum steht die Musik im Mittelpunkte aller jener Wechselreize, von deren gegenseitiger Vertretbarkeit oben die Rede war: und Farbe und Gestalt, Malerisches und Dichterisches ruft bei Überleitung der Eindrücke von einem Sinne zum andern vor allem musikalische Empfindungen hervor.

Nun aber fasse man alle diese Erscheinungen: das starke Nervenleben der Zeit, den Drang der Künste nach Einheit, die Bevorzugung der Musik und anderes gemeinsam ins Auge, und man wird verstehen, was das Gesamtkunstwerk Wagners bedeutete. Es war die erste ganze Errungenschaft der neuen Zeit: tausend annoch vereinzelten Tendenzen verhalf es zu einem einzigen Ausdruck, den großen Bruch schuf es in dem Damm der Zeit, durch den die Wasser eines neuen Seelenlebens unaufhaltsam einströmten. Noch Voltaire hatte sagen können: Ce qui serait trop sot pour être dit, on le chante; bei Wagner findet sich der Satz: „Was nicht wert ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert.“ Die Musik war jetzt die führende der Künste geworden, und derjenige ihrer besonderen Lieblinge, der zugleich ein Meister der anderen Künste war, eröffnete mit seinem in erster Linie doch musikalischen Gesamtkunstwerk die neuesten Zeiten.

Bildende Kunst.



I.

1. Viele der gegen Schluß des vorigen Abschnittes ausgesprochenen allgemein entwicklungsgeschichtlichen Gedanken sind einstweilen noch Vermutungen, wenn auch von mancher Wahrscheinlichkeit, und viele werden es auch noch am Schlusse dieses Buches bleiben, da zu ihrer endgültigen Kritik eine viel eingehendere Kenntnis anderer höchst entwickelter Kulturen nötig ist, als sie dem Verfasser zur Seite steht. Was vor allem — und wohl nicht dem Verfasser allein — fehlt, das ist, wie schon einmal angedeutet, eine umfassende Kenntnis des seelischen Charakters derjenigen ostasiatischen Entwicklungsstufen, die dort noch nach den Zeiten durchlaufen worden sind, die unserer Gegenwart seelisch entsprechen. Erst eine solche Kenntnis würde mit mehr Sicherheit darüber urteilen lassen, inwiefern und in welchem Grade unser Zeitalter wirklich schon als ein solches des Verfalles betrachtet werden müsse, — und, verbunden mit einem eingehenden Verständnis der Stufen urzeitlicher Kulturen vieler anderer Völker, auch erst darüber ein abschließendes Urteil gestatten, mit den Erscheinungen speziell welcher Stufen der Urzeit die heutigen Vorgänge eines nervös charakterisierten Seelenlebens genauer in Parallele zu stellen seien.

Das aber läßt sich den Ausführungen gegen Ende des vorigen Abschnittes immerhin mit Gewißheit entnehmen, daß ein Gesamtkunstwerk im Sinne Wagners und eine Musik wie die moderne nur auf einer schon überaus hohen Kulturstufe möglich ist — und daß mithin zu ihrem eigentlichen Verständ-

nis auf eine Anzahl früherer Stufen unserer nationalen Entwicklung zurückgegangen werden muß.

Das Gleiche gilt auch für die bildende Kunst, schon wegen der engen Wechselverbindung aller seelischen Erscheinungen innerhalb einer bestimmten menschlichen Gemeinschaft und innerhalb eines bestimmten Zeitalters dieser Gemeinschaft untereinander. Nur daß die einzelnen Entwicklungsstufen hier viel besser überliefert sind und für unser Verständnis viel weiter zurückgehen. Denn was haben wir im Grunde von der deutschen Tonkunst des ersten Jahrtausends unserer Ära für Kenntnis außer dem Inhalt häufig recht vieldeutiger, kurz abgerissener Notizen? Für die bildende Kunst aber liegt aus diesen Zeiten eine geschlossene Überlieferung vor, und diese greift noch über sie rückwärts hinaus in vorgeschichtliche Zeiten, seitdem sich die Gräber unserer Urvorfahren geöffnet und monumentale Schätze in Fülle geliefert haben. Von nirgends her läßt sich daher besser, als von der Geschichte der bildenden Kunst aus ein Einblick in die ganze Raumtiefe unserer nationalen Entwicklungszeitalter und damit unserer heutigen Kultur überhaupt gewinnen. Und daß ein solcher Einblick auch im besonderen für das geschichtliche Verständnis der Kunst der Gegenwart notwendig ist, bedarf keiner besonderen Betonung.

Dies Verständnis wird aber wieder unter den bildenden Künsten am besten aus der Geschichte der Malerei gewonnen. Die Bildnerei tritt in diesem Zusammenhang schon deshalb außer Wettbewerb, weil sie in den ältesten Zeiten, soweit wir noch sehen können, vornehmlich Flachbildnerei gewesen ist und deshalb mit der Malerei vielfach gemeinsame Gesetze der Entwicklung gehabt hat. Die Baukunst aber kommt zunächst nicht in Frage, weil sie in der Durchbildung ihrer einzelnen Entwicklungsstufen häufig genug von außerkünstlerischen Rücksichten mit bedingt ist: so von den jeweils bestehenden Raumbedürfnissen und von der jeweils zur Verfügung stehenden Kenntnis der statischen Gesetze, — ganz davon abgesehen, daß für sie auch die Fragen des Materials und des Klimas von weit größerer Bedeutung sind wie für irgend einen anderen

Zweig der bildenden Kunst. Dazu kommt, und zwar für die Auffassung der geschichtlichen Forschung ausschlaggebend, noch ein anderer Punkt. Malerei und Bildnerei sind im Verhältnis zur Baukunst nachahmende Künste: sie schaffen in innigster Anlehnung des Auges an die Formen der Erscheinungswelt. Darin liegt es begründet, daß diese Erscheinungswelt an sich geradezu einen ständigen, weil der Hauptsache nach in sich unveränderlichen Maßstab abgiebt für die Abschätzung ihrer Entwicklung: das so schwer zu findende Moment außerhalb der Flucht der historischen Erscheinungen, das zu deren Erkenntnis und entwicklungsgeschichtlicher Bewertung doch so nötig ist, hier ist es gegeben. Die Baukunst dagegen bietet schlechtweg nichts, was diesem eigenartigen Verhältnis entspräche, so wenig wie die Musik, — während die Dichtung hier wieder auf die Seite von Bildnerei und Malerei tritt: — und darum sind Baukunst und Musik an sich weit weniger geeignet, unmittelbar in die elementaren Vorgänge der künstlerischen Entfaltung menschlichen Gemeinschaftslebens einzuführen, als die anderen Zweige der Phantasiethätigkeit.

Übersieht man die Entwicklung der deutschen Malerei nach ihren einfachsten und gröbsten komponierenden Elementen, nach Umriß und Farbe, so ergiebt sich in den elementarsten Zügen, die auf die scharf gefaßten Urerscheinungen zurückgeführt sind, etwa folgendes.

Wir sehen in den ältesten Funden die Reste einer Zeit vor uns, in der die Farbe überhaupt noch keine Rolle spielte oder wenigstens nur für roheste Flächenfüllung in ein paar bunten Tönen in Betracht kam: so in den Verzierungen der Töpferwaren der Steinzeit. Im übrigen beschränkt sich die Kunst auf lineare Elemente und Wiedergabe einzelner kleiner Teile der Erscheinungswelt (Blätter u. a. m.), die so allgemein umrissen sind, daß man kaum die Form wiedererkennt: so daß das künstlerische Gebilde fast nur noch als Symbol der natürlichen Vorlage erscheint. Man kann also von einer symbolistischen Kunst reden.

Eine jüngere Periode der Urzeit geht über diese einfachste

Welt der Form schon hinaus. Es erscheint anfangs die Tiergestalt im allgemeinen, dann auch die Gestalt bestimmter Tiere, schließlich auch Pflanzen: zwar noch in sehr allgemeinen Umrissen wiedergegeben, aber doch schon so, daß man sie erkennt: eine ornamentale Kunst von oft hoher Ebenmäßigkeit der Formen ist erreicht. Die Farbe tritt dabei jetzt auch schon in reicherer Palette auf, wenngleich noch in ungebrochenen, starken Tönen; und diese Töne werden ohne jede Beziehung zur Lokalfarbe der dargestellten Gegenstände nach rein dekorativen Grundsätzen zur Flächenfüllung des Ornaments benutzt: rote Pflanzen, goldene Tiere u. s. w.

Schreiten wir weiter vorwärts ins sogenannte Mittelalter, in die Zeit etwa vom 9. bis zum 15. Jahrhundert, so läßt sich verfolgen, wie sich der bisher ornamentale Umriß immer mehr dem wirklichen Charakter des Umrisses annähert, ohne ihn doch ganz zu erreichen. Es ist eine leise Veränderung in fast unmerklichen Gradabstufungen zu dem hin, was wir gewöhnlich mit dem Wort realistisch bezeichnen: und wenn man die Hauptmomente der gradmäßigen Verschiebung zum Ausdruck bringen will, so kann man von einer erst typischen, dann konventionellen Bewältigung des Umrisses sprechen. Indem aber diese Verschiebung eintritt, erweitert sich zugleich das Stoffgebiet der Malerei. Neben der Einzelfigur wagt man jetzt Scenen wiederzugeben, hier und da finden sich auch schon leise, freilich nach unseren Begriffen höchst verunglückte Versuche der Wiedergabe der Landschaft: man weiß die Tiefe noch nicht zu geben und geht statt dessen (wie heute die Kinder) in die Höhe. Doch stellen sich damit immerhin schon die ersten Versuche zur Bewältigung der elementaren Linearperspektive ein. Die Farbe ist im Anfang dieser Periode noch ein rein dekoratives Element zur bloßen Flächenfüllung; noch im 9. und 10. Jahrhundert finden sich goldene Rinder, blaue Pferde, noch im 12. Jahrhundert gelegentlich, wenigstens im Kontur, gelbe und rote Pflanzen. Im ganzen aber vollzieht sich allmählich der Übergang zur Lokalfarbe, wenn auch zunächst in nur sehr roher und summarischer Erfassung der Töne der Erscheinungswelt.

Die folgende Periode, das Zeitalter des Individualismus, das 15. bis 18. Jahrhundert, bringt zunächst den völlig realistischen Umriß, d. h. den Umriß so, wie wir ihn bei eingehender, den Gegenstand speziell ins Auge fassender Betrachtung seinem Verlaufe nach wirklich sehen, doch als eine scharfe Linie, also zeichnerisch erfaßt. Das ist schon im Anfang der Periode da, ja eben hiermit setzt sie ein. In ihrem Verlauf kommt dazu ein volles Verständnis und eine virtuose praktische Durchbildung der Linearperspektive, die in den Verkürzungen der Deckengemälde der Barock- und noch mehr der Rokokobauten übermütige Triumphe feiert. In der Farbe wird zunächst, gleichzeitig mit der Entwicklung eines anfangs etwas gezierten Geschmacks für gebrochene Töne, die Wiedergabe des Lokaltones voll erreicht, und darüber hinaus tritt bereits das Problem der belichteten Farbe auf. Dabei wird das Licht, das nun zugleich anfängt, das Gefühl der Raumtiefe zu vermitteln, anfangs noch sehr ins Ungefähre aufgesetzt: in weißen oder gelben Tönen oder gar in Tönen der Komplementärfarbe, rosa auf hellgrün, bläulich auf gelblich u. s. w. Später wird dann eine größere Annäherung an die Wirklichkeit erreicht, indem das Licht in feinen Schattierungen der Lokalfarbe auftritt. Und bald beginnt man auch einzusehen, daß das Licht vermöge seiner Reflexe in der Luft nicht bloß an den Gegenständen haftet, sondern auch den Zwischenraum ausfüllt und in ihm gemalt werden muß. Die Fragen der Luftperspektive drängen sich auf und damit erste große Versuche im Landschaftlichen, und für den Innenraum werden die Schwierigkeiten des Helldunkels berührt: was zu einer starken Ausbildung jenes Sittenbildes Anlaß giebt, das die Innenräume lebendig macht. Was aber auf diesen Gebieten erreicht wird, das ist noch nicht die volle Wiedergabe des Lichtes, sondern nur eines von konzentrierter Lichtquelle ausstrahlenden, im engeren Sinne des Wortes beleuchtenden Lichtes: das Licht als das eigentliche Medium, in dem wir alle Dinge sehen, das sich als Lichtempfindung in uns zur Erscheinungswelt sinnlich so verhält, wie erkenntnismäßig unser Bewußtsein, dies Licht ist noch nicht

gefunden: die Dinge sind noch nicht auf Lichteindrücke reduziert. Dementsprechend ist der Umriß als Linie, den der Lichteindruck nicht mehr kennt, noch nicht verschwunden, wenn auch schon bedroht, und die Bilder behalten noch etwas vom Charakter der Zeichnung.

Die neueste Zeit beginnt in deutschen Landen ganz leise frühestens mit der Mitte des 18. Jahrhunderts, ausgesprochener, aber zunächst noch keineswegs in ungestörter Entwicklung mit dem Ende dieses Jahrhunderts, im völligen Siege erst mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie kennt im entwickelten Stadium nur noch Lichteindrücke, die natürlich in Farben wiederzugeben sind, und löst den Umriß völlig in belichtete Grenzen von Farbeneindrücken auf. Dabei wird der sinnlich-ästhetische Eindruck nach der Gegenwart zu immer mehr auf seine momentanste Form zurückgeführt, auf jene Form, die gleichsam erst aus den Nerven frisch hervorgeht; und immer weniger werden Eindrucksarten zugelassen, die aus mehreren Gesichtsreizen gedächtnismäßig zusammengezogen sind. Der Eindruck wird also sozusagen immer reiner, immer mehr — unter Ausschaltung der gedächtnismäßigen Summierung — ein Eindruck im strengsten Sinne, eine „Impression“. Daher kann man die letzte Entwicklungsstufe dieses Zeitalters am besten mit dem Worte „Impressionismus“ bezeichnen; in Deutschland hat sie als allgemeine Erscheinung erst etwa seit den fünfziger Jahren in geringeren Spuren, seit den siebziger Jahren stärker eingesetzt, bis sie um 1890 etwa gesiegt hat. Die impressionistische Malerei bildet die Parallelerscheinung der bildenden Künste zur neuen Musik; ein weiteres volles Gegenstück, das etwa zur gleichen Zeit spurenhaft, voll aber erst in den achtziger Jahren einsetzt, werden wir auf dem Boden der Phantasiethätigkeit in der Geschichte der Dichtung finden.

Wie aber sollen die letzten beiden Zeitalter, vom 16. zum 18. Jahrhundert, und von 1750 ab als Ganzes bezeichnet werden? Die Frage ist nicht gleichgültig, sondern zwingt dazu, soll sie nicht einseitig gelöst werden, diese Zeitalter nicht

bloß vom Standpunkt der Phantasiethätigkeit, sondern als psychisches Ganzes überhaupt zu betrachten.

Und da ergiebt sich denn folgendes. Die drei Jahrhunderte von etwa 1450 bis 1750 bringen bekanntlich die Lösung von der mittelalterlichen „Gebundenheit"; ihr erstes ganz hervorstechendes Ereignis ist in Deutschland die Reformation: die Befreiung des mittelalterlichen Menschen von jeder fremden Vermittlung seiner religiösen Beziehungen zum Absoluten, seien sie auch durch die Einrichtungen einer vielleicht noch so trefflichen Kirche gewährleistet, ferner die Gotteskindschaft des Einzelnen, d. h. die Möglichkeit des Einzelnen, daß er — nur die eine Schranke bleibt: innerhalb der Grenzen der evangelischen Botschaft — fromm werde auf eigenem Wege. Indem aber diese Jahrhunderte den Einzelnen befreien, vereinzeln sie ihn zugleich: nie, weder früher noch später, ist der Einzelne so sehr auch isoliert, ein für sich stehender Mikrokosmos, menschlich also gesellschaftslos gewesen und gedacht worden. Das Naturrecht, dem die Staatslehre dieser Zeit entwuchs, gipfelte in der Auffassung, daß der Staat eine mechanische Summation von Individuen sei, die eines Tages aus freien Stücken zusammengetreten seien, um unter freiwilligem Aufgeben des ihnen angeborenen Rechtes absoluter Freiheit eben ihn, den Staat, sei es als Demokratie, sei es als Monarchie, zu begründen; und das abschließende philosophische System dieses Zeitalters, das Leibnizens, stellte sich die Welt als System von Kräften vor, deren jede, sehr bezeichnend Monade genannt, gänzlich unabhängig von der anderen dastehe und mit der anderen nur dadurch in Verbindung sei, daß sie, je nach der Feinheit der Durchbildung, ein ebenso richtiges, mehr oder minder umfassendes Bild der Welt in sich widerspiegele, wie die anderen. Das sind charakteristische Kennzeichen einer Zeit, deren innerstes Wesen man schon verhältnismäßig früh erkannt hat, indem man es als individualistisch bezeichnete.

Wie ordnet sich nun diesem Zeitcharakter der besondere Charakter der Phantasiethätigkeit, in unserem speziellen Falle wieder der der Malerei, ein? Einfach genug. Das, was in

diesen Jahrhunderten erreicht ward, war die eingehendste realistische Kenntnis des Einzelobjektes. Dies Objekt wird für sich betrachtet und so im höchsten Maße plastisch gesehen: daher der Erwerb der vollen Fähigkeit der Wiedergabe des Umrisses und der Lokalfarbe. Dagegen keine volle Einordnung der Einzeldinge in das Ganze, vor allem nicht in das Ganze des Lichts, in das Ambiente, wie es einige Vorläufer späterer Zeiten in dieser Periode schon genannt haben, — und darum keine Erfassung der Außenwelt als eines in sich geschlossenen, lückenlos in sich zusammenhängenden Ganzen von Lichteindrücken.

Dem individualistischen Zeitalter folgte seit Mitte des 18. Jahrhunderts das subjektivistische. Das ist die Zeit der Empfindsamkeit, des Freundschaftskultus und des Aufkommens der Psychologie als einer von der Metaphysik unabhängigen Wissenschaft, der Kulturgeschichte, der Statistik und der Lehre vom Staate als einem Organismus: die Zeit, in der der Mensch im Menschen den höchsten Gegenstand der Liebe und der Erkenntnis sehen lernte: die Zeit einer Auffassung des Menschen als eines nicht bloß individuellen, sondern sozialen Wesens. Jetzt begriff man, daß die Welt sich gewiß zunächst in jedem Einzelnen widerspiegele, aber nicht gleichmäßig in jedem, sondern verschieden nach dem Subjekt: daß jeder Mensch insofern intellektuell der Herr der Welt sei in seiner Weise, daß aber erst die Summe aller individuellen Potenzen, die in einer menschlichen Gemeinschaft in sehr verschiedenartiger Weise begriffen seien, organisch verbunden ein Kulturganzes bilde: ein Kulturganzes, in dem eine höhere Menschlichkeit sich entwickeln und der Einzelne an seinen Aufgaben wachsen könne. So stand der Mensch jetzt nicht mehr isoliert da, als Individuum, sondern sozial, auf andere bezogen, als Subjekt. Und mit Recht ließ sich auf Grund der Beobachtung dieser besonderen Stellung dem Zeitalter der Name des subjektivistischen geben, der anfangs nur von der Erkenntnistheorie Kants gegolten hatte.

In all diesen Zusammenhängen liegt zugleich die Be-

gründung dafür, daß dies Wort und der dahinter stehende Begriff ohne Schwierigkeit auch auf die bildende Kunst dieser Zeit und vornehmlich auf deren jetzt führenden Zweig, die Malerei, angewendet werden kann. Denn das, was die Kunst dieses Zeitalters giebt, ist eben der subjektive Eindruck, den der Künstler der Erscheinungswelt entnimmt und unter stärkerem oder schwächerem Einleben seiner Persönlichkeit in den Gegenstand zum Kunstwerk zu gestalten sucht. —

Wir sehen jetzt, daß die subjektivistische und die individualistische Kunst des 19. und der vorhergehenden letzten drei Jahrhunderte nichts ist, als der ins Ästhetische gezogene, der Phantasiethätigkeit zugewandte Ausdruck der Psyche dieser Zeiten. Sollte es mit der Kunst der vorhergehenden Zeitalter anders sein? Wie wäre es möglich: bildet doch die Phantasiethätigkeit eine so wichtige Seite des jeweiligen Seelenlebens, daß die anderen Gebiete desselben notwendig mit ihr in beständigem wechselseitigen Verhältnis stehen müssen: so daß jede wohl abgegrenzte und (wie das nun einmal zum leichteren Verständnis nicht anders geht) in Perioden zerlegte Abwandlung der Kräfte der Phantasiebildung nur ein Ausschnitt ist aus dem analog verlaufenden, nur viel umfangreicheren Prozeß des gesamten nationalen Seelenlebens überhaupt. Übrigens könnte der Beweis für jedes einzelne Zeitalter auch aus den Thatsachen selbst anschaulich und leicht erbracht werden, wenn es die Ökonomie der Darstellung an dieser Stelle zuließe[1].

Was haben wir also? Vor uns tauchen von der Urzeit ab bis zur Gegenwart fünf Zeitalter der Entwicklung der nationalen Psyche auf, und ihnen gehören naturgemäß fünf Wandlungen der bildenden Künste und insbesondere der Malerei an: vom Symbolischen ins Ornamentale, von diesem ins Typisch-Konventionelle, hiervon ins Individualistische und von diesem wieder ins Subjektivistische schreitet die Entwicklung fort. Und diese Wandlungen kommen zur Erscheinung in der

[1] Erbracht ist er in meiner Deutschen Geschichte Bd. 1—6 passim.

sehr verschiedenartigen Behandlung des Umrisses und der Farbe: wobei das älteste Zeitalter fast nur den Umriß, das jüngste fast nur die Farbe kennt.

Diese geschichtlichen Erfahrungen können schematisch und äußerlich erscheinen. Wie wenig sie es sind, vermag mit vollstem Erfolg hier nicht dargethan zu werden: es hieße eine deutsche Kunstgeschichte in organischem Aufbau ihrer Entwicklung vortragen. Wohl aber läßt sich an einem wichtigsten Beispiel mit zwei Worten zeigen, was eine klare Periodisierung der Entwicklung von Umriß und Farbe bedeutet. Man wird nicht zweifeln, daß das jeweilige ästhetische Raumgefühl einer der wichtigsten Faktoren der kunstgeschichtlichen Entwicklung ist. Nun erweist sich aber die Geschichte des Raumgefühls als in gänzlich untrennbarem Zusammenhang mit der des Umrisses und der Farbe befindlich, oder, wenn man das lieber hört, die Entfaltung des Raumgefühls findet unmittelbaren Ausdruck in den Wandlungen von Farbe und Umriß. In der ersten, symbolistischen Periode ist das Raumgefühl noch so gering, daß eine bloße symmetrische Anordnung von Linien und anderen Dekorationsteilen ohne Umrahmung befriedigt; im ornamentalen Zeitalter ist der Raum des Ornaments stets schon gebunden: es besteht eine Umrahmung, innerhalb deren sich die Ornamente um einen virtuellen Mittelpunkt legen in dem Sinne, wie man in dem Ornament des Rokokos von der Anordnung der Schmuckteile um ein virtuelles Centrum reden kann. Dabei werden in beiden Zeitaltern nur die beiden Dimensionen der Länge und Breite bewältigt. Das dritte, mittelalterliche Zeitalter bringt dann in stetig zunehmenden Versuchen der Linearperspektive die erste Anschauung der dritten Dimension und die ersten Fragen der Raumvertiefung; das individualistische Zeitalter setzt diese Versuche fort, indem es die Linearperspektive bewältigt und, freilich noch unvollkommen, die Luftperspektive hinzuzieht; das Zeitalter endlich, in dem wir uns befinden, hat eine bis dahin unerhörte Raumvertiefung auf dem Wege der Wiedergabe des belichteten Farbeneindruckes erzielt.

Wird man nun noch an der Fruchtbarkeit einer ent-

wicklungsgeschichtlichen Betrachtung von Umriß und Farbe zweifeln?

Aber noch mehr: es ist die einzig zulässige. Der Nachweis dieser Thatsache führt zu Gedankenreihen, die beim Leser wohl schon längst angeklungen sein mögen.

* * *

2. Es ist bisher von einem symbolistischen und einem ornamentalen Zeitalter gesprochen und es ist behauptet worden, daß in dem ersten dieser Zeitalter die Gegenstände der Erscheinungswelt in der Kunst nur in den allerallgemeinsten Umrissen, noch nicht einmal ornamental, und in dem zweiten Zeitalter nur ornamental seien wiedergegeben worden. Liegt da nicht die Frage auf den Lippen, ob denn etwa gar die Menschen dieser Zeitalter nur ornamental oder noch nicht einmal ornamental gesehen haben sollen, so daß sie eben auch nur ornamental oder noch nicht einmal so zeichnen konnten?

Die Antwort lautet: ja und nein, je nach dem, was man unter Sehen versteht. Zunächst: es ist kein Zweifel, daß die Menschen dieser Zeiten auch naturalistisch sehen konnten, wenn sie wollten. Wir haben Überlieferungen schon aus dem 7. und 8. Jahrhundert, in denen, im Gegensatz zur gleichzeitigen ornamentalen Kunst, Deutsche Tiere und Verwandtes ganz naturalistisch gezeichnet haben; ja, vereinzelt reichen solche Überlieferungen für die Nordgermanen bis weit in die vorgeschichtlichen Jahrhunderte zurück. So bestand ein doppeltes Sehen? Gewiß. Die physiologischen Reize, welche den Augennerv erfaßten, und das Bild auf der Netzhaut waren in dem Auge der Germanen im allgemeinen — sie mögen freilich durchschnittlich schärfer gesehen haben als wir — ganz dieselben wie bei uns. Und wenn ein Germane dies physiologische Bild unmittelbar, nach der Natur, mit äußerster Intensität und Treue durch den Stift festzuhalten suchte, so war das Ergebnis im allgemeinen das gleiche, wie bei einem dilettantischen Zeichner von heutzutage. Anders dagegen, wenn derselbe Germane als Künstler schuf: dann kam bei der Wiedergabe des Gesehenen

ein Ornament, und nur ein Ornament, heraus. Wie ist diese Thatsache nun erklärlich, die überlieferungsmäßig ganz feststeht und sich in den niederen Kulturstufen anderer Völker ständig wiederholt? Einfach durch den Umstand, daß das künstlerische Bild nicht nach der Natur aufgenommen wurde, sondern vielmehr an der Hand der gedächtnismäßig zurückgebliebenen Vorstellungen des einst Erschauten: der Germane sah im allgemeinen nicht intensiver als so, daß er von dem Gegenstand ein ornamentales Bild behielt; und dies fixierte er nachher, wenn seine Phantasie ihn zum Schaffen anregte.

Man mache die Probe, ob man denn selbst — wenn nicht Künstler — heute schon Gesehenes im allgemeinen um so vieles schärfer behalte; man beobachte die Kinder, die, wenn sie zeichnen, nach der Darstellungsweise der niederen Kulturstufen verfahren.

Also: von dem Inhalt des Bildes auf der Netzhaut, das die volle Welt der Erscheinungen wiedergiebt, wurde nur ein geringer Bruchteil in die Vorstellung gehoben, zu anschaulicher Vorstellung umgeformt, und dieser Teil war Grundlage der Kunstübung.

Nun versteht sich ohne weiteres der Entwicklungsgang der deutschen Malerei und bildenden Kunst überhaupt — wie auch der ganz analoge Entwicklungsgang der Kunst anderer Völker: aus dem physiologischen Bild wird immer mehr in die gedächtnismäßig klare Anschauung gehoben, die Annäherung der Kunst an die Erscheinung der Dinge nimmt zu, die Kunst wird immer naturalistischer. In welchen Entwicklungsstufen das geschieht, wissen wir. Fügen wir nur noch hinzu, daß das Eintreten der höheren Stufen durch eine immer stärkere Intensität des Lebens, durch den Übergang schließlich zum Schaffen nach dem Modell vermittelt werden mußte, und daß diese Vermittlung nur möglich war, wenn Künstler zu sein ein besonderer Beruf ward: die wirtschaftliche Arbeitsteilung, die Möglichkeit einer sozialen Schichtung, in der viele materiell produzieren, um anderen die Möglichkeit zu geben, rein dem Schauen zugewandt intensiver zu sehen und hieraus genauer

zu gestalten, ist deshalb notwendige Voraussetzung für die Entwicklung einer höheren Kunst.

So ist der Fortschritt der Kunst bedingt durch die Art und Weise, die Form des menschlichen vollbewußten Sehens: ein formales Prinzip liegt den Entwicklungsperioden der Kunst zu Grunde, nicht ein Prinzip, das stofflich aus den Gegenständen der Kunst genommen werden könnte.

Es ist das ein Moment, das auf das entschiedenste betont werden muß, sowohl für die Gegenwart, in der man wieder viel von einer Stoffkunst hört, wie auch für die jüngst verflossenen Jahrzehnte, während deren viele niemals zwischen Armeleutemalerei und Freiluftmalerei, zwischen stofflichem und formalem Naturalismus unterscheiden lernten. Was aber muß man gar von einer Geschichtschreibung und noch mehr von einer historischen, sei es der Litteratur oder der Dichtung oder anderen Gebieten angehörigen Forschung denken, die sich von stofflichen Prinzipien beherrschen läßt? Darstellung wie Untersuchung werden auf historischem Gebiete von vornherein irre gehen, wenn sie nicht streng daran festhalten, daß für jedes geschichtliche Verständnis das Ausgehen von der Entwicklung der Form notwendig ist.

Denn was ist die Form? Sie ist gegenüber dem Stoff, den die Erscheinungswelt in der einen oder anderen Weise stellt (Gegenstand der Darstellung, Material in Stein, Erz, Schallwellen u. s. w.), der Geist, der diesen Stoff beseelt; sie ist die in die Dinge hineingehauchte Psyche. Geschichte aber ist unter allen Umständen seelisches Geschehen und nichts anderes.

Und sind diese Ausführungen, die sich allerdings gegen sehr verbreitete Erscheinungen im Betrieb der Geschichtswissenschaften richten, denn so neu? Wenn Goethe immer und immer wieder als eine seiner wesentlichsten Erfahrungen betont, nur die Form mache den Dichter, meint er da etwas anderes als das Gesagte?

Freilich giebt es scheinbare Ausnahmen von der Regel. Eine der wichtigsten, die immer wieder zu Täuschungen Anlaß giebt, ist in den besonderen Verhältnissen bei Beginn einer

Periode starker Vorstellungserweiterungen begründet. Nehmen wir z. B. in der Malerei und der Dichtung die Erweiterung des Wirklichkeitssinnes, wie man zu sagen pflegt, d. h. des Vorstellungsumfanges in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts: sie führte zum Bauernbild und zur Dorfgeschichte; oder fassen wir die gleiche Erscheinung auf höherer Stufe in den achtziger Jahren ins Auge: sie führte zum Armeleutebild und zum sozialen Roman des vierten Standes — oder ziehen wir, aus früherer Zeit, die Erweiterung der perspektivischen Anschauung, überhaupt die neuen malerischen Tendenzen in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Betracht: sie führten zur ersten selbständigen Landschaftsmalerei. Da kann nun wohl im ersten Augenblick die Frage auftreten, was früher vorhanden war: das neue Objekt, der weiter ergriffene Stoff, oder der Sinn, der ihn erfaßte? Indes bei genauerem Zusehen ist doch die Antwort nicht im geringsten zweifelhaft. Es sind die neuen Triebe am Baume der Vorstellungserweiterung, die zuerst hervorsprossen; diese strecken sich dann zuerst nach der Seite neuer Stoffe, die ihnen besonders zusagen, die von ihnen am leichtesten geformt werden können; erst später ergreifen sie die ganze Erscheinungswelt auch in den Teilen, wo ihnen verschiedenartige Hindernisse, am häufigsten etwa eine schon bestehende Tradition anderer Formung, rasche und mühelose Entfaltung versagen. So handelt es sich auch in diesen Fällen im Grunde doch um keine Stoffkunst, sondern um eine Formkunst, die zunächst nur auf einen bestimmten Stoff beschränkt ist: und von dieser Seite her, nicht vom Stoffe aus, muß in die Tiefe solcher Erscheinungen gedrungen werden.

Freilich werden wir uns im übrigen über den Begriff der Form noch klarer werden müssen. Denn der Ausdruck ist vieldeutig, und die folgende Darstellung, die ihn verwendet, kann nicht durchsichtig werden, ist er nicht vorher erörtert.

Die Form, von der bisher geredet worden ist, ist die Form, vermöge deren ein bestimmtes Zeitalter der Kunst die Erscheinungswelt wiedergiebt. Wäre man nicht versucht, sie

Stil zu nennen? Allein dies Wort wird doch in anderem Sinne gebraucht: zumeist in Anlehnung an die jeweilige Form der Baukunst, die mit der hier behandelten Form, schon wegen der oben genauer besprochenen entwicklungsgeschichtlichen Stellung der Baukunst, keineswegs zusammenfällt. So wird man die Form vom Stile scheiden müssen und sie darum wenigstens da, wo das einfache Wort Form Mißverständnisse herbeiführen könnte, am besten Gemeinform oder gemein-psychische Form oder Form eines bestimmten Zeitalters nennen.

Innerhalb dieser Gemeinform seiner Zeit nun, sie im einzelnen verändernd und fortbildend, schafft dann der einzelne Künstler. Denn wie er auch immer thätig sein möge, er ist eine Persönlichkeit und thut damit gegenüber der Wirklichkeit und der Art, wie diese von der Gemeinform ergriffen wird, ihr sein Eignes hinzu. Dabei sind denn unendlich viele Schattierungen in dem Wesen dieses Eignen denkbar. Aber sie alle bewegen sich innerhalb zweier Pole. Dem Künstler kann entweder der Drang innewohnen, aufs weiteste — oft meint er selbst: gänzlich — in der Erscheinungswelt aufzugehen und diese so natürlich wie nur irgend innerhalb der Tendenz der herrschenden Gemeinform denkbar, ja über diese in leisen Schritten hinaus wiederzugeben: in diesem Falle spricht man von Naturalismus. Oder aber er läßt in das Kunstwerk außer der Form seines Temperaments auch noch seine Neigung und Stimmung, im stärkeren Falle Spuren seiner Weltanschauung, seiner sittlichen Maximen und anderer stofflich-persönlichen Elemente einfließen: dann wird man ihn zu den Idealisten rechnen. Demnach wäre auch noch eine persönliche Form, und in ihr wieder eine naturalistische und eine idealistische Abart zu unterscheiden. Und dabei können diese Formen bei ein und demselben Künstler vertreten sein: gerade die Großen — auf deutschem Boden z. B. die van Eycks, Dürer, Rembrandt, Rubens — haben die naturalistische Wiedergabe stark gefördert und die neuen Errungenschaften dieser zugleich idealisiert.

Man sieht hieraus, wie wenig es möglich ist, die Geschichte

der Phantasiethätigkeit etwa nach idealistischen und naturalistischen Perioden zu gliedern. Wo sich eine starke Fortbildung des Wirklichkeitssinnes vollzieht, also ein neuer Naturalismus einsetzt, da ist alsbald auch der Idealismus zur Stelle, und beide greifen selbst beim gleichen Künstler, wie viel mehr erst bei verschiedenen Künstlern desselben Zeitalters, wirksam und ständig ineinander. Und auch nach vorwiegendem Naturalismus und Idealismus lassen sich große Perioden der Entwicklung nicht abgrenzen. Denn was soll eine Scheidung, die immer nur mit einem Mehr oder Minder rechnet? Elemente vor allem der höchsten Periodenbildung müssen klar und eindeutig und darum auch im höchsten Grade eigenartig sein. Nur für den speziellen Verlauf einer Kunst innerhalb einer bestimmten Periode mag eine Charakteristik der Einzelvorgänge nach dem Überwiegen naturalistischer und idealistischer Elemente zulässig sein. Und auf diesem Boden wird sich dann der Regel nach herausstellen, daß in Anfangszeiten einer neuen Phantasiethätigkeit der Naturalismus überwog, worauf eine Zeit stärkerer Idealisierung einsetzte. Natürlich: die Künstler erobern erst die Ausdrucksweise eines verstärkten Wirklichkeitssinnes; sind sie ihrer Meister, so schaffen sie aus dieser Beherrschung heraus mehr persönlich, typisierend, idealistisch.

Es erhellt hiernach, daß der Gebrauch der Wörter Idealismus und Naturalismus (Realismus) zur Bezeichnung eines bestimmten Zeitalters unzulässig ist. Es hat zu allen Zeiten Naturalismus und Idealismus gegeben; und da die Gemeinform im Verlauf der nationalen Geschichten in ihrer Entwicklung erfahrungsmäßig durch die Entfaltung eines immer stärkeren Wirklichkeitssinnes (richtiger: durch die immer vollständigere Hebung physiologischer Gesichtseindrücke in den Bereich bewußter Anschauung), also durch naturalistische Vorgänge bestimmt ist, so bilden die verschiedenen Naturalismen der verschiedenen Zeitalter das eigentlich zusammenhaltende Band der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Wir können demgemäß von einem symbolistischen, ornamentalen, typisch-konventionellen, individualistischen, subjektivistischen Naturalismus sprechen und

müssen dies sogar auf die Gefahr hin, die grade unter Historikern häufigen -Ismenfeinde schwer zu verletzen. In diesem wie manch anderem Falle ist eben in der Wissenschaft Klarheit wichtiger als ein vielleicht noch so berechtigter künstlerischer Widerwille gegen Begriffsbildung.

Die letzte Stufe dieses Naturalismus aber, also die Ausbildung des modernen Naturalismus, liegt nun im Impressionismus vor. Von ihm war in den allgemeinsten Zügen und grundsätzlich schon die Rede. Wie er sich vor allem in deutschen Landen im einzelnen geschichtlich entfaltet hat, und wie sich innerhalb seines Verlaufes die anfangs mehr impressionistisch-naturalistischen Elemente in mehr impressionistisch-idealistische umsetzten, das soll nun im folgenden zunächst für die Malerei erzählt werden.

II.

1. Da ist nun vor allem zu betonen, daß die Entwicklung grade der bildenden Kunst in Deutschland während der Anfänge des subjektivistischen Zeitalters alles andere als leicht und damit auch einfach gewesen ist. So sicher das bis auf den heutigen Tag letzte Ziel, der moderne Impressionismus, schließlich erreicht worden ist, so verworren waren die Wege, die zu dieser entwicklungsgeschichtlichen Landmarke führten.

Grund hierfür war in erster Linie der ungeheure Kräfteverfall unseres Volkes seit etwa 1530 bis 1550.

Wir hatten seit dem 12. und 13. Jahrhundert in unserer inneren Entwicklung ebensoviel Glück gehabt wie Unglück im äußeren Schicksal. In denselben Zeiten, in denen das große mittelalterliche Kaisertum seit dem Investiturstreit trotz so glänzender Herrschergeschlechter, wie es Salier und Staufer waren, ja eben wegen der wunderbaren Kraft dieser Herrscher blutvoll und majestätisch wie die sinkende Sonne eines klaren Abendhimmels zu Grunde ging, wurde unsere Kultur beinah unerwartet aufs nachhaltigste befruchtet. Schon spurenhaft vorhandene Anfänge einer engeren Welthandelsverbindung mit dem mittelländischen Becken des asiatisch-europäischen Kulturkreises bildeten sich rasch aus; durch die Kolonisation des heutigen deutschen Nordostens wurde die Ostsee erschlossen und für Norddeutschland ein großer internationaler westöstlicher Handel mit den Endpunkten London, Bergen, Nowgorod begründet. Die Folge war eine reißende Zunahme der Städtekultur in ganz Deutschland und eine in unerwarteter Schnellig-

keit steigende Bedeutung des Bürgertums. Weit intensiver und weit rascher, als das aus eigenen Kräften allein hätte geschehen können, vollzog sich wenigstens für einen Teil der Nation der Übergang von der Naturalwirtschaft zur Geldwirtschaft mit all seinen allgemeinen seelischen und geistigen Folgen: es war, wenigstens was die Beziehungen zum Mittelmeer angeht, die erhöhte Fermentation von Kulturen, die, wie z. B. die japanische durch die chinesische, die griechische durch die kleinasiatische und ägyptische, die römische durch die griechische, von außen her durch Handels- und Verkehrszusammenhänge mit entwicklungsgeschichtlich höheren Zuständen in Berührung kommen und nunmehr geil emporschießen. So haben wir in unseren Städten des 15. Jahrhunderts gelegentlich schon Erscheinungen fast der modernen Geldwirtschaft; halb modern oder wenigstens durchaus vom Mittelalter geschieden muten uns ihre fortgeschrittensten Persönlichkeiten an, und in Deutschland hat dann eben auf Grund der angedeuteten Entwicklungen die Reformation im tiefsten aller menschlichen Empfindungskreise, im religiösen, den Trennungsstrich zwischen Mittelalter und Neuzeit gezogen.

Aber blieb diese Kultur erhalten? Sie schwand teilweis wieder dahin mit den Voraussetzungen, auf denen sie beruhte: sie wurde, langsam natürlich, ein Opfer des Zeitalters der Entdeckungen. Als Deutschland durch die Verlegung der großen Handelsherde nach dem Westen Europas aus den unmittelbarsten Zusammenhängen des Welthandels ausschied, da war, unter gleichzeitiger Wirkung gewisser innerer Verschiebungen zwischen der politischen Bedeutung der Städte und Territorien, sein Schicksal entschieden. Schon seit etwa 1530 geht es nicht mehr recht vorwärts in materiellen wie auch geistigen Dingen, Verfallserscheinung häuft sich auf Verfallserscheinung, bis der entsetzliche Krieg der dreißig Jahre die Lage besiegelt. Die Fürstin unter den Nationen war zum Aschenbrödel geworden; Frankreich und England hatten Deutschland überholt.

Das ist der Charakter der deutschen Kultur des 16. bis

19. Jahrhunderts. Bis in die Zeiten nach dem Kriege von 1870/71, bis zur wiedergewonnenen Einheit waren wir den westlichen Nationen in den meisten Dingen der Kultur unterlegen und sind es in einer Reihe der feinsten Dinge noch heute. Es muß das offen ausgesprochen werden; es schändet nicht; und es ist nach dem Verlauf unserer Geschichte leicht erklärlich. Der Träger der modernen Kultur ist das Bürgertum. Wann hat sich dies moderne Bürgertum bei den drei Nationen vergleichsweise entwickelt? In England wird es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedeutsam; die Führung der Nation beansprucht es seit Beginn des 18. Jahrhunderts. In Frankreich regen sich bürgerliche Interessen stärker seit etwa 1730; sie siegen 1789. In Deutschland wird das Bürgertum sozial, in den gesellschaftlichen Vorgängen der Empfindsamkeit, tastend regsam seit etwa 1750, bildet zarte Ansätze eines primitiven politischen Verständnisses aus seit etwa 1760 — bringt es aber zu den ersten Bildungen politischer Parteien erst im 19. Jahrhundert, nach jener jünglingshaften Heldenzeit während der Jahre der Freiheitskriege. Wirklich etwas zu sagen hat, führend wird es also erst im 19. Jahrhundert.

Man muß diese hier ganz grob hingeworfenen Datierungen ständig im Auge haben, will man die deutsche Kultur seit 1750, ja will man die Zusammenhänge der europäischen Kultur der letzten Jahrhunderte überhaupt verstehen. Da die modernen Kulturfortschritte sozial auf bürgerlicher Grundlage erwachsen, und da die Kulturentwicklung der drei großen zentral- und westeuropäischen Nationen im allgemeinen durchaus denselben Weg nimmt, so liegt nach der soeben gegebenen Chronologie auf der Hand, daß die jeweils neuesten Erscheinungen der Regel nach in England auftauchen werden, darnach in Frankreich, endlich in Deutschland. Und es ist klar, daß das bei den Nachzüglern nicht ohne Beeinflussung seitens der Vorderleute geschehen wird. So erklärt es sich, daß Frankreich ständig eine Fülle englischer Kultureinflüsse aufgenommen und mit den eigenen Entwicklungskeimen verschmolzen hat und noch aufnimmt und verschmilzt — von Voltaire und

Früheren herab bis auf den jüngsten französischen Roman und die letzten Geckenlaunen der Mode; und daß das deutsche Volk jede neue freie und große Wallung eigenen Fortschrittes mit den schon älteren Erfahrungen Englands und Frankreichs — und zwar nicht selten englischen, durch Frankreich vermittelten, ja auch französischen, durch England vermittelten Erfahrungen — zu verquicken pflegt. Dabei ging dieser etwas verwickelte Prozeß früher ziemlich langsam vor sich; heutzutage, wo sich die Entwicklungsdifferenzen chronologisch ziemlich ausgeglichen haben, wo weder Frankreich hinter England noch Deutschland hinter Frankreich noch um eine volle Generation zurück ist, vollzieht er sich reißend schnell, ist aber freilich auch mit der immer stärkeren chronologischen Annäherung der Nationen in seiner alten Form im Absterben begriffen. An die Stelle tritt, bei immer wachsendem Verkehr und stets steigender Ausbildung einer großen internationalen Gesellschaft der führenden Kreise, ein einfacher gegenseitiger Austausch, eine wechselseitige Durchdringung auf gleicher Grundlage, die man sich unter dem physikalischen Bilde der Diosmose veranschaulichen kann.

Früher aber und für Deutschland speziell während der Zeiten der neuen bürgerlichen Kultur, seit etwa 1750, war es der allgemeine Zustand, daß neue Errungenschaften nur schwer ohne einen Hinblick auf die fortgeschrittene Kultur der westlichen Nationen gemacht werden konnten. Und noch früher, von etwa 1550 bis 1750, war es noch schlimmer. Da war die alte bürgerliche Kultur des späteren Mittelalters verfallen, an die Stelle war eine fürstliche und adlige Surrogatkultur getreten, die sich über den Verfallsvorgängen innerhalb der Nation nur dadurch mühsam aufrecht erhielt, daß sie aus der im 16. Jahrhundert noch in reicher Abblüte befindlichen italienischen und später aus der französischen Kultur schöpfte: das Kulturniveau der Nation als Ganzes war gesunken, und über ihm schlugen die Wogen der hereinbrandenden Kultur der romanischen Nationen zusammen.

Dies Gesamtbild aber wurde noch durch einen weiteren Zug so wesentlich charakterisiert, daß wir auch diesen hier mit ein-

führen müssen, zumal er noch für die Gegenwart von Bedeutung ist. Schon die Entwicklungsstufen der mittelalterlichen Kultur erhielten durch Aufnahme antiker Elemente gelegentlich eine andere Färbung: immer und immer wieder drängten sich die weltgeschichtlichen Elemente in der Form klassischer Renaissancen in den Zusammenhang der nationalen Entwicklung ein: bald unorganisch und dann rasch wieder fast gänzlich ausgestoßen, wie zum größten Teil in den Renaissancen Karls des Großen und der Ottonen, bald auch organisch und dann in die eigene Entwicklung aufgesaugt, wie in der Rezeption von Teilen des römischen Rechts seit den Staufern. Dann aber kam mit dem 15. und 16. Jahrhundert und von da ab andauernd für fast ganz Europa die größte aller organischen Renaissancen: die echte, eigentliche Renaissance. Wie wirkte sie auf die verschiedenen Nationen? Im ganzen kann man, sieht man vom 19. Jahrhundert ab, wenigstens für die drei bisher betrachteten Völker, Deutsche, Franzosen und Engländer, je eine doppelte Periode ihres Einflusses unterscheiden: das 15. bis 16. Jahrhundert, und später bei den Franzosen das 17., bei den Engländern und Deutschen das 18. Jahrhundert. Von diesen beiden Periodengruppen war die erste, insofern eine aktive Nationalisierung fremder Elemente in Betracht kam, mehr vorbereitend, die zweite dagegen ging tief in Fleisch und Blut: so wenigstens bei den Franzosen und Deutschen; die Engländer haben sich, wie einst schon die Angelsachsen, den klassischen Einflüssen überhaupt weniger zugänglich erwiesen. Für Franzosen und Deutsche aber besteht innerhalb der zweiten Gruppe der große Unterschied, daß die Periode dieser Gruppe bei den Franzosen noch in das Zeitalter des Individualismus, unter das Regime Ludwigs XIV. fiel, — im 18. Jahrhundert spielen die klassizistischen Bestrebungen nur noch eine Nebenrolle; ziemlich frei von ihr, nur mehr in Äußerlichkeiten von ihr bestimmt, hat sich die französische Kultur schon seit etwa 1730 entwickelt. Anders in Deutschland. Hier brach die zweite, hellenische Periode der Renaissance unmittelbar in die Jugendvorgänge des subjektivistischen Zeitalters seit etwa 1750 hinein, gab

in der Dichtung zu der Zeit, da diese aus Empfindsamkeit und Sturm und Drang dazu überging, einen neuen Idealismus zu entwickeln, diesem Idealismus einen antiken Anstrich — und bestimmte, wie wir sehen werden, noch weit mehr das Schicksal der bildenden Künste. Nur die Musik hielt sich von diesem Ansturm frei — wie auch hätte die Antike ihr beikommen sollen? —: und darum ist allein sie völlig klar, frühzeitig und organisch entwickelt worden. Und auch die Philosophie wurde von der Antike weniger betroffen: da wurde die ganze Wirklichkeit der Zeit, die hinter jeder Bildung einer wahrhaften Weltanschauung stehen muß, als ein genügendes Gegengewicht gegen jede Renaissance erprobt.

Wir übersehen jetzt im allgemeinen die besonderen Umstände, die fördernden und die hemmenden Elemente, unter deren Dasein sich die seit dem 16. Jahrhundert in ihrer Weiterbildung so schwer geschädigte und darum gegenüber fremden Einflüssen so wenig widerstandsfähige deutsche Kultur und so auch die bildenden Künste und speziell die Malerei seit etwa 1750 entwickelten: starke Einwirkung einer Renaissance, die seit dem 15. Jahrhundert andauerte und nun eben wieder in neuer Kraftentwicklung begriffen war; ständiger Einfluß der weiter fortgeschrittenen bürgerlichen Kulturen der Westländer, Englands und Frankreichs.

* *
*

2. Selbständige Versuche in der Richtung auf eine subjektivistische Malerei sind auf deutschem Boden seit 1750 immer und immer wieder hervorgetreten. Aber sie haben im allgemeinen nicht durchdringen können gegenüber einer Strömung antikisierender Formen, die sich, einmal an der Oberfläche befindlich, mit modernen Neigungen bis weit hinaus noch über die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts verband.

Die subjektivistische Richtung trat begreiflicherweise zuerst im Bildnis auf und im eigentlichsten Bürgerstande: denn das Bildnis muß, wenn es als echt und ähnlich wirken soll, immer der jeweiligen eingeborenen Ausbildung des künstlerischen

Sehens folgen: es sei denn, daß dieses Sehen schon bis zur gänzlichen Auflösung des Umrisses fortgeschritten sei und damit die Möglichkeit, ein Bild aus der Nähe zu betrachten — worauf das Bildnis der Regel nach angewiesen ist — allzusehr beseitigt habe. Bürgerlich aber mußte dieser neue Impressionismus sein gegenüber der noch fortdauernden fürstlichen und Adelskunst, weil eben das Bürgertum der eigentliche Träger der Kultur des neuen Zeitalters zu werden begann.

Die ersten Spuren des Neuen finden sich daher bei bürgerlichen Malern und Porträtisten, so namentlich Graff (1736—1813) und Chodowiecki (1726—1801), den beiden eng befreundeten Meistern Dresdens und Berlins, — bei dem letzteren außer in den Porträts auch in den zahlreichen Sitten-, Kostüm- und Zeitbildern, die seiner fleißigen Nadel verdankt werden. Charakteristischer von beiden ist Graff; während Chodowiecki das Neue eigentlich zunächst nur stofflich ergriff und ihm zugleich seine Kunst, die fast ganz die der Zeichnung und der Radierung war, nur schwer gestattete, in der Wiedergabe des Lichtes über die Errungenschaften namentlich der Niederländer des 17. Jahrhunderts hinauszugehen, hat Graff als Ölmaler gewaltige Schritte nach vorwärts gethan. Er machte sich frei von der eingehenden Behandlung der Nebendinge; nur den Kopf gab er überzeugend wieder in einem konzentrierten Lichte bei meist hell gewählter Palette; und im Kopfe wieder ging er ganz auf den Eindruck des Geistigen, des Auges. Seine besten Porträts, unter denen sich eine große Anzahl von Bildnissen unserer Geisteshelden aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befindet, so ein Lessing, Herder, Wieland, sind ersten Ranges und vermögen sich, rein künstlerisch betrachtet, durchaus, aber selbst entwicklungsgeschichtlich einigermaßen neben der englischen Bildniskunst der gleichen Zeit zu halten.

Viel weiter vorwärts auf dem Wege der subjektivistischen Malerei führte eine Strömung bürgerlicher Landschaftsmalerei, die sich von Dänemark her, indes — wie denn Dänemark damals noch eine Domäne deutschen Geisteslebens war — von Norddeutschen entwickelt, weiter nach Norddeutschland hinein,

und hier vornehmlich in Hamburg, in einem letzten Vorort aber südlich noch bis Dresden verbreitete. Sie knüpft sich an die Namen Juëls, Dahls und Friedrichs, und sie findet ihren Höhepunkt in Philipp Otto Runge (1777—1810). Bei den Kopenhagenern ist vor allem das Bestreben wahrzunehmen, die Landschaft nicht mehr in den Gegenständen, sondern in der Farbe, in den das Ganze frei durchwaltenden Tönen wallenden Lichtes wiederzugeben. So entfernt sich namentlich Friedrich, der fortgeschrittenste dieser Gruppe, von der herkömmlichen konventionellen Beleuchtung mit ihrem gleichmäßigen Ton oder mit ihren durch besondere Himmelserscheinungen motivierten Lichteffekten; er sucht das lichtumflossene Einfache auf, die großen Formen der See etwa oder langhinstreichende Landmassen in verschwimmenden Tönen des Zwielichts. Der Mecklenburger Runge, die schönste Zeit seiner Wirksamkeit in Hamburg ansässig, ist gegenüber den Kopenhagenern fester; mehr gleichsam Landmensch sieht er die Umrisse noch ziemlich linienhaft. Dennoch ist er ein Meister der Beobachtung des Lichtes; er zuerst hat farbige Schatten gemalt. Und keineswegs bloß auf eine Erweiterung des malerischen Wirklichkeitssinnes ist er bedacht; im tiefsten Grunde eine starke Persönlichkeit, schafft er idealistisch das nach ihm wenig fortgepflegte monumentale Bildnis und wird der Erfinder einer Ornamentik, die in ihren konstituierenden Elementen wie sogar in ihrer dekorativen Palette lebhaft an die Anfänge der modernen vollimpressionistischen Ornamentik erinnert.

Fast noch früher aber als in Norddeutschland zeigen sich auch in Süddeutschland Spuren einer neuen Malkunst. Hier eröffnet der Züricher Salomon Geßner (1730—1788) den Reigen mit seinen stimmungsvoll-sentimentalen Landschaftsradierungen freilich noch arkadischer Gattung; viel mehr auf die Natur selbst und deren leuchtend-farbige Seite gehen dann ein die Vedutenmaler Philipp Hackert (1737—1807), der die Landschaft freilich vielfach noch in altem Sinne, doch unter stärkerem Abschreiben des natürlichen Wesens auffaßte, und Ludwig Heß (1760—1800), der erste, der der Schweizerlandschaft Töne feineren Lichtes abgewann.

Aber entschieden durchgeschlagen hat weder die norddeutsche noch die süddeutsche Bewegung. Die süddeutsche war gegenüber ihrer Schwester im Norden insofern im Nachteil, als ihr in den Alpen, die sie zunächst fast allein wiedergab, mehr eine Umriß- als eine Stimmungslandschaft zu Gebote stand, falls man unter einer Stimmungslandschaft eine Landschaft verschwindender Konturen, aber starker Beleuchtungserscheinungen in Dunst und Nebel verstehen will, wie sie die Seeküsten des Nordens darbieten. Aber auch später, als in Süddeutschland Richtungen auftraten, die schon leise nicht bloß auf eine bessere Behandlung des Lichtes und einen stärkeren Realismus der Darstellung ausgingen, sondern der modernen Form der subjektivistischen Malerei, dem Impressionismus, näher traten, als Bürkel und Spitzweg in München malten, sind diese Richtungen doch für den Gesamtfortschritt zunächst unfruchtbar geblieben; noch in den dreißiger, ja vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden ihre Leistungen als Erzeugnisse eines unkünstlerischen, unbegabten und gänzlich unorientierten Dilettantismus verachtet. Und von Hamburg aus ist wohl, etwa im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, die künstlerische Befruchtung einiger Akademien des Binnenlandes versucht worden, — der Hamburger Kaufmann hat sogar zumeist Bilder aus dem bayrischen Hochland gemalt: aber eine größere Wirkung ist auch von diesen Vorgängen nicht ausgegangen.

Die herrschende Malerei war vielmehr zunächst die des Klassizismus und der Romantik. Diese Malerei aber hat die gemeinsame Entwicklungsgrundlage, daß sie Kunstanschauungen verdankt wurde, die der herrschenden Renaissance entsprangen.

Da hatte nun schon die ältere Renaissance des 16. Jahrhunderts die deutsche Kunst im Grunde zum Absterben gebracht. Zwar in der Malerei, wo antike Vorbilder fehlten, war man eigene, nationale Wege gegangen, obwohl diese schließlich nur an einer Stelle zu dauernder Blüte geführt hatten: in Holland, da, wo sich vermöge der besonderen Lage des Landes der Anschluß der gesamten Kulturentwicklung an den Aufschwung West-

europas hatte vollziehen lassen und das Elend des allgemeinen deutschen binnenländischen Verfalls nicht eingetreten war. In der Baukunst aber und auch in der Bildnerei hatte die Renaissance schon des 16. Jahrhunderts verhängnisvoll gewirkt: eine reine heimische Kunst war verloren gegangen: in langsamem Absterben, wenn auch unter Aufnahme mancher nationaler Elemente hatte eine halbfremde Renaissancearchitektur und Renaissanceplastik eine Architektur und Plastik des Barocks und des Rokokos geboren. Und von diesen an sich nicht volkstümlichen Kunstformen unterlag dann das Rokoko in Deutschland schließlich nicht einmal mehr nationaler Bearbeitung! Die Fürsten und, soweit er es vermochte, auch der Adel bezogen die besseren Werke dieser Kunst aus Frankreich, oder ließen französische Werkleute zu deutschen Bauten kommen oder sandten begabte Künstler nach Paris in französische Lehre.

Dazu kam, daß diese fremde Kunst auch die noch vorhandenen Resterscheinungen nationaler Malerei immer mehr erdrückte. Das Rokoko erzeugte schließlich ein architektonisches Gesamtkunstwerk, dem sich die Malerei unterordnen, in dessen Räumen sie sich französieren und klassisch akademisieren mußte. Was dann noch außer dieser Berührung verblieb, war der Hauptsache nach nur die Bildnismalerei und die Sittenmalerei für bürgerliche Kreise: und wir haben gesehen, wie Graff und Chodowiecki hieran anknüpfend die Anfänge einer neuen Kunst entwickelten.

Im ganzen aber räumte das Rokoko im Bereich volkstümlicher Kunstübung völlig auf: nicht bloß die Entwicklung der Kunstformen brach ab, selbst die künstlerische Technik drohte verloren zu gehen.

Und soweit der Zusammenhang der alten volkstümlichen Kunst noch nicht durch die alte Renaissance und deren Folgestile bis zum Rokoko hin durchbrochen war, wurde er schließlich von der neuen, hellenischen Renaissance des 18. Jahrhunderts beseitigt. Denn diese Renaissance brachte die Lehren Winckelmanns und die Vorliebe für die antike Plastik: die Bildnerei der Griechen galt als der unübertreffbare Höhepunkt aller

menschlichen Kunst, als die vollendetste Umgestaltung der Natur in Kunst für alle Zeiten der Vergangenheit wie Zukunft. An ihrem Kanon und Wesen begann man daher nicht bloß die moderne Bildnerei, nein, fast noch mehr die moderne Malerei zu messen. Weg mit der Farbe, — nur noch der Umriß gilt; weg mit der Scene des Sittenbildes und weg erst recht mit der Landschaft: nur die statuarische Haltung der Gestalten, nur eine Malerei gleichsam im plastischen Flachbild entsprach jetzt hohen künstlerischen Zielen.

Was mußten diese Lehren für die ermattete, fast schon zu Boden gedrückte volkstümliche Kunst bedeuten! Sie stärkten sie nicht oder läuterten sie zu rascherer und reicherer Durchbildung, so wie etwa verwandte Lehren gegenüber der nationalen Dichtung gewirkt haben: sie erdrückten sie. Nun gingen auch die letzten Erinnerungen fast an die einst so blühende künstlerische Technik der heimischen Kunst verloren; man „malte" nur noch im bloßen Umriß, mit dem Zeichenstift und höchstens unter verstohlener Zulassung der Contrebande der Farben; man schraubte sich künstlich zurück auf den entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt etwa des 14. und 15. Jahrhunderts. Was demnach die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wenigstens in der Malerei zunächst werden mußte, war klar: ein freilich von modernen Elementen durchsetzter Wiederholungskurs der Leistungen des 14. bis 18. Jahrhunderts.

Nur in ganz allgemeinen, darum abkürzenden und hier und da zu entschieden zugreifenden Zügen überschauen wir den Verlauf dieses Kurses.

Er beginnt wie billig mit einer rein zeichnenden Kunst antik-bildnerischen Stils und anfangs zumeist auch antiken Inhalts. Der Meister dieses Stils war Carstens (1754—98). Dann folgten, innerhalb dieses Stiles, doch unter stärkerer Hinzunahme der Farben, die sich je länger je weniger umgehen ließen, die klassizistischen Landschafter: Idealisten einer aus typisierten Kulissen zusammengesetzten und ins Ganze durchkomponierten Landschaft: Koch, Rottmann, Preller. Der letzte bedeutende Klassizist war Genelli (1798—1868).

Aber neben die klassizistische Kunst hatte sich bald eine romantische gestellt, der künstlerischen Form nach ihr zunächst gleich, inhaltlich aber verschieden. Es war eine Zweiteilung der Entwicklung, die dadurch möglich ward, daß diese ganze zeichnerische Kunst, wie jede moderne Umrißkunst, Großes nur leisten konnte durch Entfaltung eines stark gedanklichen Charakters. Denn wird in Kulturen von unserer Entwicklung die sinnliche Seite betont, so treten alsbald Farbe und Licht hervor als unumgängliche Körperelemente gleichsam der Malerei: nur im Gedanklichen läßt sich noch der bloße Umriß, die Zeichnung halten. Bestand nun aber um 1800 eine bloße Zeichenkunst und wurde dadurch der Inhalt Mitherr der Malerei, so mußten neben die klassizistischen Ideen auch immer mehr romantische treten: denn die Romantik war ganz anders, als es früher der Klassizismus gewesen, die geistige Herrscherin mindestens der ersten Generation des neuen Jahrhunderts. So stellten sich denn neben die Klassizisten zunächst die Nazarener, und Carstens wurde abgelöst durch Overbeck (1789—1869). Zugleich aber zeigte sich, daß die romantischen Empfindungen und Ideen doch in viel vertiefterem Sinne Zeitausdruck waren, als die klassizistischen; die Nazarener gründeten und befruchteten zahlreiche Schulen in Deutschland, so besonders in Wien, Dresden und Frankfurt; und ihre letzte Generation wies als Hauptvertreter nicht einen Mann von den kleinen Abmessungen Genellis auf, sondern zwei so wunderbar poetische Naturen wie Moritz von Schwind (1804—1871) und Ludwig Richter (1803—1884). Und auch malerisch-technisch blieben die Romantiker der Zeit nicht so fern wie die Klassizisten: schon das brachte sie dem nationalen Empfinden näher, daß sie die Ideale ihres Umrißstiles nicht mehr in der Antike und noch dazu in der Bildnerei suchten, sondern auf christlichem Boden, in der Malerei des italienischen Quattrocentos und der folgenden italienischen, gelegentlich sogar der entsprechenden deutschen Jahrhunderte. Und was noch mehr besagte: diese Romantiker unterdrückten die Farbe nicht mehr von Grund aus, wenn sie sie auch anfangs überaus schüchtern, gleichsam nur als Umriß-

füllung verwandten: sie waren doch im Grunde zu modern, zu christlich vor allem, um sie nicht zu lieben. Und so schuf schon ihre erste Generation eine, freilich oft in geschmackloser Buntheit angewandte Palette kalten Tones (blauer Grundfarbe), die wie eine abgeblaßte Palette des Rokokos aussieht und gewiß auch zu dieser Beziehungen hat; und die späteren Generationen gingen erst recht, wenn auch immer noch mit Zurückhaltung, ins Farbige.

Ehe indes dieser Fortschritt eintrat, vereinigte ein gewaltiger Meister, Cornelius (1783—1867), in seinem Können gleichsam Klassizismus und Romantik, indem er mehr romantisch von Dürer ausging, später aber Anregungen vornehmlich von dem italienischen Cinquecento, der Höhezeit der ersten großen Renaissance, erhielt und indem er zugleich, ein Moment, das in die Zukunft wies, starke Einwirkungen jener historischen Betrachtungsweise der Dinge erfuhr, die seit den dreißiger Jahren ein immer wichtigeres Element des allgemeinen Denkens zu werden begann. Sein Nachfolger, freilich nicht recht wert, ihm die Schuhriemen zu lösen, war Wilhelm von Kaulbach.

Inzwischen aber war mit leisen Rucken von der Umrißkunst aus hin zur wirklichen Farbe und nicht mehr bloß zu farbiger Konturfüllung ein Fortschritt auf der Bahn des großen Wiederholungskurses gemacht worden, der den berechtigten Tendenzen der Zeit selbst verdankt ward. Für gewisse Gegenstände, die sich nun einmal nicht antikisieren und romantisieren ließen, hatte sich ein gesunder Realismus ausgebildet, ein Realismus, der schon ein wenig nach dem Impressionismus hinschielte, ohne doch bereits als sein unmittelbarer Vorgänger gelten zu können: man hatte handfeste Militärbilder, topographisch deutlich erkennbare Landschaften und unstilisierte, wirklich ähnliche Bildnisse malen gelernt. Es war einstweilen eine stille Winkelkunst, die zunächst abgelegen in unakademischen Orten, wie Nürnberg oder Hamburg, blühte; aber auch in Wien und Berlin trat sie auf, und in München machte sie sogar dem großen Cornelius zu schaffen.

Hängt es mit der Strömung auf mehr Wirklichkeit, die

in diesen kleinen Anfängen fühlbar ist, zusammen, daß sich auch von den Romantikern seit Schadows Leitung der Düsseldorfer Akademie (1826 f.) eine mehr der Wirklichkeit zugewandte Schule loslöste? Schadow kam von den Romantikern her, hatte aber in Rom französischen Kolorismus schätzen gelernt: denn die Franzosen waren niemals einer solchen Farbenverwüstung unterlegen als die Deutschen; davor hatte sie das bei ihnen wirklich lebendige Ausleben eines eigenständigen reichen Rokokos und der viel geringere Einfluß der hellenischen Renaissance bewahrt. Französische Zusammenhänge bestimmen also schon hier mit die deutsche Entwicklung: wie oft werden wir ihnen noch im Verlauf der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts begegnen! Freilich darf man sich nun den Kolorismus der Düsseldorfer Schule nicht zu stark vorstellen, so außerordentliches Aufsehen er bei seinem Auftauchen in den Kunstausstellungen, namentlich in Berlin, als eine unerhörte Kühnheit machte. Es war eine Farbigkeit im Sinne der Übergangszeit vom 16. zum 17. Jahrhundert, beileibe noch nicht etwa Rubens oder gar Rembrandt, und daneben noch sehr, sehr viel Zeichnung — das Ganze ein wenig flau, „schön", nach unserer Auffassung Farbendruck — aber angewandt doch schon auf neue Gebiete, so die Landschaft (die Achenbachs, Lessing), das bald „so beliebte" Düsseldorfer Sittenbild (wobei aber die Engländer, namentlich Wilkie, Pate standen) und auch auf die Historie im damaligen Verstand, namentlich die ölbildliche Illustration der Klassiker.

Weitergeführt wurde der allgemeine Repetitionskurs der Entwicklung der Malerei vom 14. bis zum 18. Jahrhundert mit einem großen Sprung Anfang der vierziger Jahre, der unmittelbar den Vlamen, mittelbar den Franzosen verdankt wurde.

Die Franzosen hatten, wie schon bemerkt, niemals den Kolorismus verloren. Und sie hatten ihn seit den zwanziger Jahren, damals, als in Frankreich der Historismus mit Michelet, Mignet, Thiers, Thierry, Guizot seine großen Triumphe zu feiern begann, zur Entwicklung einer neuen Geschichtsmalerei ausgenutzt, nachdem schon vorher die koloristischen Romantiker,

vornweg Delacroix, gezeigt hatten, was die Farbe bei virtuoser Behandlung vermöge. Der erste große Meister dieser Historienmalerei war Delaroche. Von dieser Malerei waren denn auch die Vlamen, wie von jeder großen Bewegung der französischen Kultur des 19. Jahrhunderts, stark beeinflußt worden. Aber sie hatten ihr auch, wie ebenfalls jedem anderen französischen Kultureinfluß des Jahrhunderts, ihr starkes germanisches Naturell entgegengestellt und sich dabei in diesem Falle auf Rubens gestützt. So kam es während der dreißiger Jahre in Belgien zu der Historienmalerei der Wappers, de Keyzer, Slingeneyer, Gallait, Bièfve, die im wesentlichen die volle Entwicklungshöhe der Kunst des 17. Jahrhunderts wiederaufleben ließ, so wie etwa Rubens auf ihr gestanden hatte.

Und diese Kunst wurde nun in Deutschland seit 1842 durch einige Bilder Gallaits und de Bièfves bekannt und wirkte — um einer herkömmlichen Redensart einmal zu vollem Recht zu verhelfen — wirklich wie eine Offenbarung. Was sich in dem deutschen Wiederholungskurs leise als eine künftige Möglichkeit angedeutet hatte, ein Kolorismus im Sinne des großen vlamischen Meisters italienischer Färbung: hier schien es vollendet. Was Wunder, daß jetzt deutsche Schüler zahlreich in den Werkstätten Brüssels und Antwerpens auftauchten? Und von den Vlamen drangen sie zu den Franzosen vor, unter denen namentlich Couture ein beliebter Lehrer der Deutschen ward, und zu den vlamischen Einwirkungen fügten sie — in gewissem Sinne wieder ein Schritt vorwärts zum farbigen Licht — Einflüsse der Venetianer. Aus diesen Zusammenhängen ging die große deutsche Historienmalerei der fünfziger Jahre hervor, deren bezeichnendster Meister Piloty gewesen ist; mit seinem „Seni vor Wallenstein" (1855) begannen ihre glänzendsten Zeiten. Und die Technik dieses malerischen Historismus wurde von Knaus, Vautier, Defregger auf die Sittenmalerei übertragen, von den Achenbachs mit einer etwas älteren Malweise verschmolzen, von Lenbach unter emsigem Studium der verschiedensten alten Meister dem Bildnis zugeführt, von Makart endlich in gewaltigen dekorativen Bildern zu ihren vollsten koloristischen Reizen entwickelt.

Hatte man nun damit den ganzen Kreis der Alten durchwandert? Nein, noch gab es an einer Stelle zu lernen, da, wo die Alten dem Licht-Farbeneindruck als Grundelement des malerischen Sehens und Schaffens am nächsten getreten waren: für die Deutschen bei gewissen Holländern der großen Zeit, wie Pieter de Hooch, Terborch u. a., für die Franzosen (und dadurch teilweis auch Vlamen) bei gewissen Italienern und Spaniern des 17. Jahrhunderts, am Ende vornehmlich bei Velasquez. Es war ein letzter Moment der Abhängigkeit von den Alten, der, soweit die deutsch-vlamische Entwicklung in Betracht kam, auch an ein bestimmtes Stoffgebiet anknüpfte, an das Sittenbild: denn in diesem hatten sich die vorbildlichen Meister der Vergangenheit zumeist bewegt. Die Anfänge liegen hier in Flandern; das erste ein Wahrzeichen bildende Kunstwerk ist Leys' „Hochzeit im 17. Jahrhundert" (1845). Leys hat sich dann in einer zweiten Periode, seit Mitte der fünfziger Jahre, mehr von den alten Vlamen des 15. Jahrhunderts und Dürer beeinflussen lassen, womit der Übergang zur religiösen Malerei zusammenhing; hier ist auch der Punkt, wo entwicklungsgeschichtlich die religiös-archaische Malerei des Düsseldorfers v. Gebhardt und seiner Schüler abzweigt. Im inneren Deutschland aber kam das historische Sittenbild zur rechten Blüte erst mit den sechziger Jahren, etwa gleichzeitig, eher etwas früher, als die damals einsetzende Bewegung einer kunstgewerblichen Renaissance; seine Höhezeit fällt etwa in die Zeit der Münchener Ausstellung und das Jahr 1876; und in München, in Diez und seiner Schule, hat es wohl auch seine besten Triumphe gefeiert.

Es war in dem letzten Jahrzehnt der vollen Lebenskraft jenes Historismus, der seit den zwanziger und dreißiger Jahren die Nation so vielfach, und nicht bloß auf ästhetischem Gebiete, hatte rückwärts schauen lassen: jenes Historismus, der die studierende Jugend in besonderer Andacht vor den Kathedern der Geschichtsprofessoren versammelte, der in der Vergangenheit etwas an sich und selbstverständlich Besseres verehrte, der den Enthusiasmus des Antiquars erzeugte und die Begeisterung für die politische Größe des Mittelalters, der den historischen Roman und

schließlich die Butzenscheibenlyrik großzog. Wie hätte er nicht auch die Malerei und alle anderen Künste am Alten festhalten sollen, stofflich und technisch? Man malte Bilder, die alte Geschichten darstellten, Staatsaktionen und zuständlich Kleines, und man malte sie im alten Stile.

War das aber ein Zustand von der Gewähr längerer Dauer? Wie die gläubige Bewunderung der Vergangenheit immer mehr zu deren Verständnis führte und ein Verständnis zum Vergleich mit der Gegenwart, und wie dieser Vergleich dann den unumstößlichen Entschluß zeitigen mußte, wie alle Geschlechter vordem vornehmlich der Gegenwart zu leben: — so erschöpfte man schließlich auch den Lehrgang der über alles geliebten und bewunderten Alten, sah sich mit Einem vor den Thoren der Schule und mußte sich entschließen, auf eigene Faust zu leben. Man war reif zu Neuem: die Kunst sagte dem 17. und 18. Jahrhundert Ade, wie vorher dem 14. bis 16. Jahrhundert; sie ward eine Kunst der Gegenwart und verwarf mit den Lehrern der Vergangenheit zugleich den Historismus und in ihm die Wissenschaft, deren Ausdruck er war: ihre eigene Leiterin wollte sie fortan sein auf unbekannten Pfaden, und indem sie den Mut hierzu gewann, ward sie in der That Führerin in ein neues seelisches Leben überhaupt und auf ihrem engeren Gebiete Führerin hin zur modernen Phantasiethätigkeit des Impressionismus.

III.

1. Hat darum die deutsche Kunst, insbesondere die Malerei, den Weg zum Impressionismus allein zurückgelegt, ohne Hilfe der Kunst anderer Völker? Keineswegs. Ihr größter Pfadfinder nach diesem Ziele, Menzel, hat so gut wie keine Schüler gehabt. Noch einmal machte sich hier geltend, daß der furchtbare Verfall seit dem 16. Jahrhundert uns grade erst im 18. Jahrhundert recht künstlerisch abhängig gemacht hatte von den Franzosen, und daß uns die hellenische Renaissance in unserer Armut und Hilflosigkeit ganz anders entscheidend als anderen Völkern eine Wiederholung jener Stufen der Kunst aufgedrungen hatte, die entwicklungsgeschichtlich eigentlich schon überwunden waren. Das gab anderen Völkern einen Vorsprung, den sie inzwischen genutzt hatten. Spätestens in den Zeiten unseres großen Historienbildes und unseres geschichtlichen Sittenbildes entwickelten sie schon so kräftige Triebe des Impressionismus, daß wir ihnen nicht nachkamen, daß wir vielmehr nach dem großen Kriege von 1870/71 namentlich von den Franzosen aufzunehmen hatten, was wir selbst nicht in aller Eile hätten nachholen können, selbst wenn die geistige Disposition dazu vorhanden gewesen wäre, — victi victoribus leges dedere.

Aber freilich: unvorbereitet traf uns das rasche Eindringen des malerischen Impressionismus in den siebziger Jahren nicht — sonst hätte er auch nicht so rasch siegen können —: vielmehr gab es auch in unserer Kultur tausend Anfänge schon und Vorahnungen und Vorschöpfungen des Kommenden. Sie

einmal bis ins einzelne nachzuweisen, wird eine der schönsten Aufgaben eines Geschichtschreibers der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert sein.

Gehen wir im folgenden zunächst auf die fremde Entwicklung ein, so kann es nicht die Absicht sein, sie völlig gleichmäßig und unter Berücksichtigung aller ihrer wichtigen Erscheinungen zu schildern. Es kann sich vielmehr nur darum handeln, die Momente herauszuheben, die zum Verständnis der etwas verwickelten deutschen Vorgänge, diese im weiteren Sinne genommen, unerläßlich sind.

In den Vordergrund tritt da zunächst die Entwicklung der englischen Landschaftsmalerei. England ist das geeignetste Land für die Erkenntnis zarter Wirkungen des Lichtes, — schon in Deutschland hatten wir wahrnehmen können, daß die ersten, folgenlos gebliebenen Versuche voller subjektivistischer Malerei an den Seeküsten, und ebenfalls im Landschaftlichen, in den malerischen Objekten weiter Raum- und Luft- und Lichtbeziehungen gemacht worden waren. Und England war das Land fortgeschrittenster bürgerlicher Kultur. So kann es nicht wunder nehmen, wenn der erste große landschaftliche Subjektivist Englands, Gainsborough (1727—1788), schon in den Zeiten des Rokoko gelebt hat. Von ihm hat er nun gewiß noch einige Stilelemente erhalten: die unwirkliche Anmut der Linien, die salonmäßige, seidige Farbengebung. Aber durch sie hindurch klingt doch deutlich schon ein Zug zur bloßen Wiedergabe der Farbeneindrücke, und die Landschaft erscheint nebeldurchwirkt und in den Umrissen gelockert.

Auf Gainsborough folgte Turner, ein frühester Meister absoluten Lichts und bloß des Lichtes in seinen verwegensten alles durchsetzenden Manifestationen, von der Silberflut eines Lichtmorgens an bis zu den purpurnen und goldenen Feuerwerkskünsten eines sonnigen Abends. Aber er hat keine Nachfolge gefunden; die weitere Entwicklung knüpfte vielmehr an Gainsborough an. Auf ihm hat in der nächsten Malergeneration vor allem Crome (1769—1821) gefußt, nur daß er nicht mehr die duftige Landschaft Suffolks, sondern die kräftige

Norwichs malte. Darum blieb er denn auch, bei allem realistischen Eingehen in Einzelheiten, im Umriß fester, und, ein Schüler und Verehrer Hobbemas und seiner kräftigen Flachlandschaften, steht er etwa auf der Entwicklungshöhe Michels oder auch schon Huets in Frankreich. Zugleich aber nahm in seiner Generation die englische Malpraxis eine Technik stark auf, die allein schon zeigt, wie weit man bereits ganz allgemein für eine wirkliche Farbenkunst reif war. Im Jahre 1805 wurde die Society of painters in watercolours begründet, und schon vorher hatte man die Aquarellmalerei besonders lieben gelernt. Die Aquarellmalerei bringt lichte Farben und führt gern unmittelbar vor die Natur, gestattet außerdem, mit Meisterschaft betrieben, ganz besonders leicht die Wiedergabe einer als Summe von Farbeneindrücken gesehenen Landschaft und erlaubt daher, die alten landschaftlichen Kompositionsgrundsätze zu verlassen, — auch in Deutschland hat sie, in der Durchbildung der Aquarelle Karl Werners (1808—1894) und Eduard Hildebrandts (1818—1868), vornehmlich in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Rolle in der Vorbereitung des vollen Impressionismus gespielt.

In England hat Constable (1776—1837) im Anschluß an die Entwicklung der bisher genannten Meister einige Prinzipien des Aquarells auf die Ölmalerei übertragen. So kennt er z. B. nicht mehr die alte Landschaft mit ihren hübsch aufgebauten Kulissen und ihrem System der drei sorgsam ausgebauten braunen, grünen, blauen Gründe, er sieht auch nicht mehr auf die alte bildmäßige Wirkung — durchschneidet z. B. Bäume im Stamm —, und er malt nicht mehr spitz, sondern breit und wuchtig. Und da schwindet denn mit dem Zeichnerischen auch die alte Stilisierung des Umrisses; das Natürliche erscheint natürlich; die Farben beginnen das Bild zu konstituieren, Luft und Licht beginnen sich zu regen: die Bilder atmen einen anfänglichen Impressionismus.

Constable ist in Armut gestorben. Aber er hat seine Kunst nach Frankreich übertragen. Im Jahre 1827 stellte er in Paris aus, machte Aufsehen und erhielt die große goldne Me-

daille. Später sind auch in England die Landschaftsmaler seines Weges gezogen, wenngleich der volle technische Impressionismus sich dort seit den fünfziger Jahren schließlich auf ganz anderem Wege, nämlich aus der eingehendsten naturalistischen Behandlung jeder kleinsten Einzelheit durch die Präraфaeliten, entwickelt hat.

In Frankreich hatte schon die erste Zeit erwachender bürgerlicher Kultur einen Versuch erlebt, in lichten Farben zu malen: bereits Watteau ging ins Helle und noch weit mehr van Loo (1705—1765) und Boucher (1703—1770). Allein sie alle, ohne dauernd durchzudringen. Vielmehr trat durch den Einfluß der großen Italiener, namentlich Rafaels und Tizians, und im Zusammenhang mit den Einwirkungen der hellenischen Renaissance bald eine Verdunkelung der Palette ins Bräunliche, Graue und Gelbliche (foncé) ein: zu der Zeit, da die Deutschen jede Farbe fast verloren, erhielten sich die Franzosen wenigstens die Farbenkunst der David und Genossen, die Palette des Klassizismus. Von diesem Kanon aus, der sich mit der langen Dauer des französischen Klassizismus in gewissen Abwandlungen bis auf Ingres und seine Schule erhielt, haben die Franzosen dann in einer oberen Strömung der Malerei, ähnlich wie die Deutschen, eine Art freilich viel freieren kunstgeschichtlichen Wiederholungskurses durchgemacht: da wird Prudhon während des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts in der Behandlung der klassizistischen Farbenwerte besonders fein, da geht Géricault zu der neuen, freilich recht brutalen Farbengebung eines leuchtenden Kolorismus über, bis Delacroix (1799—1863) als Stürmer und Dränger den endgültigen Fortschritt bringt, der eben noch innerhalb der alten Kunst des 17. Jahrhunderts denkbar war: wunderbar glühende Farben, namentlich ein brennendes Dunkelrot, die Raumtiefe noch geschaffen durch Rembrandtsches Helldunkel, der landschaftliche Hintergrund fast zu verwechseln mit der Technik des Rubens. In dieser Richtung haben dann Maler, wie Decamps, Fleury, Chassériau und gröber Couture (1815—1879), der Lehrer der Deutschen, fortgeschaffen; doch bleibt in dem hier gegebenen

Zusammenhange der Ablauf dieser oberen Strömung in seinen Einzelheiten gleichgültig.

Um so mehr interessiert uns eine untere Strömung in Frankreich, die seit den zwanziger Jahren stärker ward; denn sie brachte die ersten Entwicklungsphasen hin zum Impressionismus, und sie ging, wie schon erwähnte verwandte Bewegungen in Deutschland und England, auf die Landschaft. Ihre ersten Vertreter waren keineswegs angesehen; neben ihren schnöde behandelten Schöpfungen prangten noch lange als eigentliche Kunst die Erzeugnisse der großen klassizistischen Landschaft, der vue ajustée; der arme George Michel (1763—1843), der erste große Meister der neuen Landschaft, hat so wenig wie Constable ein angenehmes Leben gehabt. Aber diese frühe Generation kümmerte das wenig. Unbefangen machte sie ihre Ausflüge aus Paris in die wechselvolle Landschaft von St. Cloud und Ville d'Avray und brachte die gewonnenen Eindrücke mit möglichster Treue auf die Leinwand.

Durchschlagend aber wirkte diese Generation noch nicht, sondern erst die nächste, die schon unter dem Einflusse Constables stand und als Schule von Fontainebleau bekannt ist. Fünf Jahre nach der Ausstellung der Bilder Constables in Paris liegen ihre Anfänge, die sich an den Aufenthalt Rousseaus (1812—1867) und bald auch einiger anderer Maler in dem Dorfe Barbizon, mitten unter den reichen und abwechslungsvollen Schönheiten des Waldes von Fontainebleau, knüpfen; und über ein Menschenalter fast hat sie geblüht, um schließlich dem Historismus der fünfziger Jahre anerkannt zur Seite zu treten, ja ihn in der Weiterentwicklung ihrer Tendenzen zu besiegen. Da finden wir Rousseau, den knorrigen Heroiker mit seinen noch im ganzen dunklen Tönen, schwer, in der Luft vielfach trüb, noch von vorwiegend gelber Stimmung; da tritt uns der Vater Corot (1796—1875) entgegen, ein lichtfreudiger Idealist, der mehr wie andere Glieder der Gruppe schon den Umriß auflöst, von liebenswürdiger lyrischer Begeisterung: wie er bescheiden von sich sagte, une alouette, qui pousse de petites chansons dans mes nuages gris; da ist der launen-

hafte, prickelnde Diaz; da präsentieren sich, schon weiter fortgeschritten in der neuen Technik, der Tiermaler Troyon (1810 bis 1865), der kurz vor seinem frühen Tode in seinen Bœufs se rendant au labour die urwüchsigste Kraft verriet, und vor allem Daubigny (1817—1878), eine träumerische, musikalische Seele, derjenige Meister der Schule, der in seinen späteren Bildern alle Fortschritte der neuen Kunst mitmachte und die Zeit der alten Revolutionäre der dreißiger und vierziger Jahre mit jener der jüngeren der sechziger und siebziger verbindet.

War nun mit der Kunst von Fontainebleau schon der volle Impressionismus, die Darstellung der Erscheinungen als Summen von farbigen Lichteindrücken, erreicht? Keineswegs. Nur ein Schritt auf dem Wege dahin war gethan. Die Meister dieser Kunst sind fast alle gute Zeichner gewesen, und grade derjenige von ihnen, der dem vollen Impressionismus am nächsten steht, Corot, hat mit dem liebevollsten Eingehen auf jedes Detail gezeichnet. So halten sie im Grunde an dem zeichnerischen Gerüst des Bildes fest. Aber fest verwachsen mit der Landschaft, deren Reize sie wiedergeben, Kenner all ihrer Heimlichkeiten im Duft und Atem gleichsam der Erde, beleben sie dies Gerüst, umkleiden es mit den blühenden Einzelheiten des Eindrucks der Gegenstände und auch dem Flaum schon der Eindrücke der Luft und des Lichtes. Sie haben noch keineswegs grundsätzlich in der freien Luft gemalt: aber ihr Gedächtnis war scharf und ihr Empfinden konzentriert genug, um aus dem Erschauten mehr festzuhalten, als die Vorgänger vermocht hatten. Und zu dem Festgehaltenen gehörten auch schon die feinen atmosphärischen Werte, das „Ambiente“ der Dinge; es ist kein Zufall, wenn diese Meister gern zu dem die Dinge leis umrandenden Pastellstift griffen an Stelle des Pinsels.

Man fühlt, daß hier die Vorbedingungen für eine große idealistische Kunst gegeben waren. Und ihr Meister kam in Millet (1814—1874), dem armen Bauernburschen aus der Normandie, dem grüblerischen Philosophen, der so gern die Griechen las und von ihnen vor allem den Theokrit, dem so lange darbenden kleinen Einwohner von Barbizon. Er war

es, der zuerst auf Grund der Errungenschaften seiner Mitstrebenden die Landschaft von Fontainebleau auf ihre einfachen großen Linien zurückführte, der mit wenigen aufgesetzten Farben und noch lieber mit der großzügigen Sprache des Pastellstifts die Daseinsharmonie dieser Landschaft enträtselte: den klaren, fast lebendig atmenden Bau des Geländes, das Schwingen der Luft, das Leuchten des Himmels im Silber der Mittagssonne oder in den wogenden Strahlen des Abendrots. So erschien ihm die Landschaft belebt, pathetisch, heroisch ganz ohne den Aufwand der gezeichneten Kulissen des älteren klassizistischen Idealismus: die Imponderabilien triumphierten, die Mutter Erde sprach gleichsam aus ihnen: es war der tiefe Herzschlag des Pantheismus. Und in diese Landschaft trat der Mensch — der Landmann in seiner nackten Wahrheit. Den Bauer nicht bei seinen Festen, wo er dem neugierigen Städter „interessant" erscheint, nein, den Bauer bei seiner Arbeit, in dem schweren, von Jahr zu Jahr wiederholten Kampfe und in dem doch zugleich so ruhigen Zusammensein mit der Natur hat Millet nach den ewigen Zügen seines Wesens geschildert: als den unerläßlichen Bestandteil und doch zugleich harten, hart arbeitenden Herrscher der Kulturlandschaft. Und das geschah mit denselben großen Zügen, mit denen er die Landschaft wiedergab. Monumental, wie aus Erz gegossen — wie leicht hat Meunier diesen Typus, übertragen auf den vierten Stand des modernen Industriearbeiters, plastisch behandeln können! —, in dem erhabenen Hauch des Dauernden, nur sich selbst lebend, auf den knappsten Ausdruck seiner äußeren Formen gebracht und darum in der Poesie und dem Idealismus des Alltags: so hat er diesen Bauer vor uns gestellt, nur in der Grundnote seiner Bewegung, reliefartig vom Hintergrunde abgehoben, in der einfachen Selbstverständlichkeit seines Daseins feierlich, in fast mystischer Wirkung. Kam dann gar zu der einfachen Darstellung noch ein entsprechendes Stimmungsmoment, wie in dem „Angelus" von 1859, so sind Kunstwerke von unvergänglichem Werte entstanden.

Millet ist ein Meister für sich; die Entwicklung schritt weiter fort, der immer mehr anwachsende Wirklichkeitssinn

drängte zu einem stets stärkeren Impressionismus. Und bald stellte sich heraus, daß es sich im Grunde um zwei Stufen des Fortschrittes handelte. Die erste Stufe ist dadurch charakterisiert, daß der Wirklichkeitssinn sich noch mit der mehr äußerlichen, gleichsam physiologischen Betrachtung der Dinge begnügte: daß der einzelne Gegenstand zunächst ins Auge gefaßt ward, daß dessen Körperlichkeit deshalb — und mit ihm auch noch halbwegs der Umriß — in erster Linie wiedergegeben wurde, und daß sich das Ganze des Bildes immer noch aus den einzelnen Gegenständen zusammensetzte. Dieser Stufe, und zwar der frühesten Entfaltung, gehörte die Schule von Fontainebleau an; Millets idealistische Malerei, welche die Formen noch streng bewahrte, wenn sie auch deren scharfen Umriß schon abschliff, welche so oft noch den idealisierten Menschen in großer Figur, gleichsam im Relief vor eine Landschaft niedrigen Horizontes setzte, ist nur unter den allgemeinen Bedingungen dieser Stufe denkbar und verständlich. Vollendet wurde diese Stufe durch Courbet (1819—1877). Courbet hat das Stoffgebiet der französischen Malerei stark erweitert — er war u. a. der erste wirkliche Marinemaler —, er hat die Errungenschaften der Schule von Fontainebleau auf die Innenmalerei übertragen, er hat in der Komposition die Konsequenzen der neuen Kunst stärker gezogen, er hat zuerst das Kunstprinzip der vérité vraie, wonach man nur die Natur und nicht sich selbst geben solle, mit der Überzeugtheit Zolas verkündet, wenn er ihm auch in seinen Bildern so wenig wie Zola gerecht ward, und er ist mit allen Mitteln großstädtischer Propaganda, Agitation und Reklame für das Neue eingetreten. Er war zweifellos ein großer Maler. Aber sein Verdienst ist, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, doch nicht das der Begründung einer neuen, höheren Phase des Impressionismus, wie man wohl hören kann: er bringt nur den physiologischen Impressionismus zum vollen Ausdruck und vor allem: er zeigt der Welt, daß er da ist, und daß er sich von dem gewonnenen Boden nicht mehr wird vertreiben lassen.

Die zweite, höhere Stufe dagegen wird erreicht durch Manet (1833—1883). Sie unterscheidet sich von der ersten dadurch,

daß nunmehr nur jener farbige Lichteindruck wiedergegeben wird, den ein Abschnitt der Erscheinungswelt als Ganzes auf ein empfängliches Auge macht. Es ist gleichsam das Netzhautbild als Ganzes, das auf die Leinwand gebracht werden soll. Das Körperliche des einzelnen Gegenstandes, für sich betrachtet, schwindet dabei, während der dreidimensionale Eindruck des vollen Sehgebietes zunimmt, da die zwischen den Gegenständen flutende Luft in ihren verschiedenen farbigen Abstufungen nach der Tiefe zu besser zum Ausdruck gebracht wird. Es ist gegenüber dem physiologischen ein psychologischer Impressionismus; die harte Äußerlichkeit der Dinge wird dem inneren Gesichtseindruck als eine Totalität untergeordnet.

Manet hat anfangs ganz in den überlieferten Bahnen der Kunst geschaffen. Erst seit etwa 1860 zeigt sich bei ihm ein Umschwung; 1865 war er im Salon schon mit zwei Bildern vertreten, der „Geißelung Christi“ und dem „ruhenden Mädchen mit einer Katze“ (Olympia), die vom Herkömmlichen so sehr abwichen, daß sie stets von einem dichten Kreise von Spöttern umgeben waren; um 1870 entstanden dann die ersten Werke eines im wesentlichen schon vollendeten psychologischen Impressionismus, vor allem das „Ehepaar Nittis“ und das „Rennen von Longchamps“. Und zugleich wurde Manet immer persönlicher. Sehr begreiflich. Der Maler, der die Gesichtsbilder in seiner Seele als malerisches Objekt betrachtet, steht diesem Objekt nicht so fern als der Maler, der sich ausgesprochenermaßen oder auch naiv an die körperhafte Außenwelt als Vorlage hält. Können wir denn überhaupt anders als bildlich von den Gesichtsbildern in unserer Seele sprechen? Gehen hier nicht das perzipierte Bild und die perzipierende Seele, Objekt und Subjekt von selbst durcheinander? Wird nicht das Beobachtete von vornherein in die eigene Phantasie, das Gesehene in ein Geahntes, das Erschaute in ein vom Subjekt aus Empfundenes umgesetzt? In diesem so überaus leicht eintretenden Übergange liegt es begründet, wenn sich der psychologische Impressionismus früh in eine Stimmungskunst, in einen primitiven Idealismus der Stimmung umgestaltet. Schon

bei Manet ist das teilweis der Fall gewesen, noch mehr trat dann die Wandlung bei seinen Nachfolgern, z. B. Degas ein.

Wir werden auf deutschem Boden in der Entwicklung der Malerei wie auch in der Entwicklung der Dichtung dieselbe Erscheinung wiederfinden: der psychologische Impressionismus schlägt alsbald in den Idealismus der Stimmung um, der sich als Symbolismus oder Neuromantik oder wie man sonst die betreffenden Erscheinungen genannt hat, offenbart; und bei stärkerer Entwicklung festerer Elemente einer ständigen Stimmung, d. h. bei dem leisen Auftauchen konstituierender Motive einer Weltanschauung, kann sich dieser primitive Idealismus dann zu höher stehenden, klareren Formen entwickeln, welche der Ableitung des Wortes Idealismus von Idee entsprechen. Noch an verschiedenen Stellen wird auf diese für die Entwicklung des modernen Seelenlebens überaus bezeichnenden Umformungen zurückzukommen sein.

Im übrigen versteht es sich, daß Manet nur der Begründer, nicht der Vollender des psychologischen Impressionismus der Malerei gewesen ist. Für uns liegt aber kein wesentlicher Grund vor, die weitere Entwicklung in Frankreich noch genauer zu verfolgen. Nur das sei bemerkt, daß sich für die Gegenwart in Frankreich im ganzen und großen drei Richtungen der Malerei unterscheiden lassen.

Eine erste taucht die Erscheinungswelt in eine Art hellen Nebels, der den Umriß gänzlich zerflattern und die Dinge wie durch eine unendlich weiche und dann noch verwischte Photographie hindurch erkennen läßt. Man könnte sie die Malerei der Kurzsichtigen nennen. Sie ist zugleich die Malerei der delikaten Farbenabstufungen und der Versuche, die Bilder auf bestimmte Töne, ein zartes Grau etwa oder Gelb oder Rosa, zu stimmen: die Malerei der Farbensymphonie. Vielfach schließt sie sich an die Kunst von Puvis de Chavannes an, die sich, Wandmalerei und ein dekoratives Element der Baukunst im höheren Sinne, in sehr hellen, duftigen Farbenharmonien ergangen hatte. Im ganzen ist leicht zu ersehen, daß diese Kunst, trotz der Verschleierung des Umrisses, doch im Grunde

eben noch auf diesem beruht; es ist eigentlich eine Kunst der Zeichnung, die dem modernen, auf Farbeneindrücke gerichteten Auge nur die nötigen Zugeständnisse scheinbarer nebelhafter Auflösung macht; entwicklungsgeschichtlich steht sie auf dem Niveau der Anfänge von Fontainebleau, ist also eigentlich eine zurückgebliebene Erscheinung. Denn im Grunde ist hier die Schwierigkeit, farbige Lichteindrücke in den feinsten Abschattierungen wiederzugeben, nicht gelöst, sondern vielmehr — nach heutiger Auffassung — umgangen.

Eine zweite Richtung, die der eigentlich entwicklungsgeschichtlichen Kunst, geht darauf aus, die Errungenschaften des psychologischen Impressionismus zu bergen und auszubauen. Es handelt sich da um zweierlei: darum, reinere, feinere, zarter gegeneinander abschattierte Farbeneindrücke in sich aufzunehmen, also noch besser sehen zu lernen, und darum, das feiner Gesehene nun auch im Bilde wiederzugeben und anderen zu vermitteln. Auf dem ersten Gebiete ist natürlich die intensive, rasch aufnehmende und den Augenblickseindruck zäh festhaltende Beobachtung das wichtigste Geschäft und zunächst das einzige Mittel, um weiter zu gelangen; in unendlich verschärftem Maße ist es gerade in Frankreich angewandt worden. Aber daneben hatte in Deutschland schon Goethe das Studium der Optik empfohlen, und in England hatte Ruskin bereits in den vierziger Jahren ebenfalls die Wissenschaft als Hilfsmittel der Malkunst herangezogen. Das ist denn auch in Frankreich, und wiederum hier wohl in besonders hohem Grade, geschehen; nach Anleitung der feinsten Erfahrungen und Beobachtungen der Optik hat man zu sehen gelernt und namentlich im Reiche der Widerscheine wahre Entdeckungen gemacht. Wie aber das Beobachtete farbentechnisch verwenden und wiedergeben? Da zeigte sich bald, daß die bloße Mischung der Farben den feinen Abstufungen der Farbeneindrücke auch nicht entfernt mehr gerecht wurde. Dagegen lag schon die alte Malererfahrung vor, daß sich der Eindruck feinster Nüancen durch Nebeneinanderstellung gewisser Farbentöne erreichen lasse, wenn man das Bild aus gewisser Entfernung betrachtet. Diese Praxis mußte jetzt systematisch

ausgebaut werden; in dieser Richtung verlief die Entwicklung. Nun hatte schon Manet in seinen späteren Bildern so gearbeitet. Und die ihm nächstverwandten Meister setzten diese Art zunächst fort, wenn auch noch grundsätzlicher und mit noch weiter entfaltetem Farbensinn, so vor allem Besnard. Bald aber ging eine andere Richtung noch weiter. Um eine noch stärker differenzierte Wirkung zu erhalten, begann sie grundsätzlich jeden Farbeneindruck nicht mehr durch eine Farbe, sondern durch eine Farbenzusammenstellung wiederzugeben, etwa nach Analogie des Sonnenlichts, dessen weiße Farbe bekanntlich durch die bunten Farben des Spektrums gebildet wird. Es ist eine Methode, bei der die Nüancen durch Zusammenstellen der in der Farbentechnik bekannten Farbenwerte auf dem Wege der Kombination und Permutation fast bis ins Unendliche gesteigert werden können: und so kann sie an sich sehr wohl als ein geeignetes Mittel erscheinen, der für unser Empfinden thatsächlichen Unendlichkeit, weil dem ständigen Übergange der Farben gerecht zu werden. Durchaus auf bestimmte Regeln gebracht erscheint sie nun in dem sog. pointillage, der regelmäßigen Verbindung einer gewissen Anzahl von Farbentupfen zur Wiedergabe der Nüancen; daneben aber tritt sie häufiger in freierer Form auf. Die Entfaltung dieser ganzen Technik erfolgte wohl zuerst, und jedenfalls zuerst ganz augenscheinlich, in der Landschaftsmalerei, und der eigentliche Meister der hierher gehörigen Landschaftskunst ist seit Ausgang der siebziger Jahre Monet (geb. 1840); neben ihm sind u. a. noch Pissaro (geb. 1830) und Lebourg (geb. 1849) zu nennen. Auf die Wiedergabe von Erscheinungen, die dem Auge näher stehen, vor allem des Menschen, hat Lenoir (geb. 1841) die Methode angewandt.

Doch wäre es falsch, wollte man sich die französische Kunst der Gegenwart von den Experimentatoren des Neuen beherrscht denken. Nur wenige sind es, die ins Unbekannte streben, wenn auch die allgemeinen Errungenschaften der Malerei im Sinne der Meister von Fontainebleau, sowie Courbets und selbst Manets fast durchweg angenommen sind. Im ganzen herrscht — und das ist die dritte Richtung — die Neigung zur Vermittlung

zwischen alt und neu. Denn Frankreich ist im Grunde wie in seinem sozialen Leben so in seiner Kunst konservativ. Daß innerhalb dieser vermittelnden Strömung die verschiedensten Mischungen von alt und neu denkbar sind, das giebt heute der französischen Kunst einen guten Teil ihres Charakters. Und was für Kombinationen kommen da nicht auch wirklich vor! Der jüngere Dubufe z. B. malt ganz in den Farben der modernen Kunst, des stärksten psychologischen Impressionismus, verbindet aber damit die lineare und umrißfeste Formgebung der Alten: die Wirkung ist, selbst bei Bildnissen, eine rein dekorative. Und doch darf man vielleicht die Stärke dieser Versuche, Altes und Neues zu amalgamieren, nicht unterschätzen: denn wo wäre je Dauerhaftes anders als aus der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, von Bestand und Fortschritt geschaffen worden?

* * *

2. In Deutschland liegen die Anfänge der neuen Kunst nicht so früh wie in England, und ihre Entwicklung geht nicht so klar und gleichsam systematisch vor sich, wie in Frankreich. Ist doch Frankreich das Land der folgerichtigsten Geschichte schon darum, weil diese sich zum großen Teil in Paris, also unter der Einheit des Ortes, und in einer Großstadt, und das heißt unter Ziehung auch der äußersten Folgen jeder jeweils herrschenden Entwicklungsrichtung abspielt.

Wir wissen, wie sich in deutschen Landen hier und dort unter der zunächst alles beherrschenden oberen Strömung des Wiederholungskurses schon in den Zeiten des Klassizismus und der Romantik stille, der Wirklichkeit zugewandte Unterströmungen bildeten: dahin gehört die Vedutenmalerei schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts, die Militärmalerei nach 1813, die Malerei der Jagdstücke, die Bildniskunst u. a. m. Und diese dünnen realistischen, farbenfroheren Unterströmungen schwollen immer mehr an, ihre Tendenz begann in der Schadowschen Schule (1826 f.) schon die obere Strömung zu treffen, und in dem Fortgang dieser Schule, in der Person des leider so früh vollendeten Rethel, im Laufe der vierziger Jahre trat gradezu eine Vermischung ein.

Es war dasselbe Jahrzehnt, in dem die Unterströmungen auch sonst, und mehrfach schon beinah außer Berührung mit der Oberströmung, das Interesse einer weiteren Öffentlichkeit zu gewinnen wußten. Dem großen Publikum traten sie in der Lithographie und im Holzschnitt nahe: es ist die Zeit der Begründung unserer ersten illustrierten periodischen Blätter, des Entstehens unserer frühesten öffentlichen Karikatur, die Zeit, auf deren gesundem Boden später die Busch und die Oberländer fußten; die Fliegenden Blätter erschienen seit 1845. Die wichtigsten Fortschritte aber wurden doch im stillen gemacht, und zwar, ähnlich wie um einige Jahrzehnte früher in England und in Frankreich, auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Und der Kreis wiederum innerhalb dieses engeren Gebietes, auf dem man vorwärts drang, war der der Malerei landschaftlicher Stimmungen.

Stimmungsmalerei kann objektiv und subjektiv getrieben werden; es kann sich darum handeln, daß der Künstler der Landschaft eine persönliche Stimmung einverleibt, oder aber daß er die in der Landschaft selbst gegebene Stimmung aus ihr herausholt. Natürlich aber giebt es zwischen diesen Gegensätzen eine Masse von Übergängen. Die klassizistische und romantische Ideallandschaft war sehr häufig und im Grunde immer subjektiv stimmungsvoll gewesen: welche starken Accente des persönlichen Pathos sprechen z. B. aus Rottmanns Marathonbild! Jetzt dagegen handelte es sich darum, objektive Stimmungen wiederzugeben, was dann unmittelbar in die atmosphärische Seite der Landschaft, in Licht und Luft hinüberführte: denn eben in diesen sind vornehmlich die Elemente objektiver Stimmungsbildung beschlossen.

Wie sehr häufig bei dem Versuche, neue Seiten der Wirklichkeit der Darstellung zu erobern, suchte die Kunst auch diesmal vor allem die Stellen auf, welche die Lösung der Aufgabe erleichterten, also die Landschaften starker Stimmung: es waren, da man das Meer noch kaum gewonnen hatte und an die früheren Versuche der Kopenhagener nicht anknüpfte, die Landschaften der Mosel und des Mittelrheins mit ihrem starken

Gehalte an Wasserdampf und mit den braungoldenen Tönen ihrer herrlichen Abende und, dicht bei ihnen, die Landschaften der Eifel mit ihrer Schwermut, mit der Verlassenheit ihrer langhinstreichenden Hochebenen und dem phantastischen Wechsel ihrer geologischen Formationen. Hier entwickelten die Düsseldorfer schon in den dreißiger Jahren eine rege Thätigkeit; Lessing, einer ihrer Größten, entdeckte vor allem die Eifellandschaft und gab sie mit einer bis dahin unerhörten Treue der Beobachtung wieder.

Etwas später aber ward noch ein anderes Gebiet stärkster Stimmungselemente entdeckt, die bayrische Hochebene, namentlich nach dem Salzburgischen zu, diese Stätte wohl der größten deutschen Regenmengen und jedenfalls eines in den Lufterscheinungen besonders intensiv wechselnden Himmels. Hier war schon der wunderliche, vergnügsame Spitzweg (1808—1885) mit seinen Landschaftsbildern zu Hause; vor allem aber wurde diese Landschaft und das südlichere Voralpengebiet überhaupt der Herrschaftsbereich von Schleich (1812—1874): auf der entwicklungsgeschichtlichen Höhe etwa der Schule von Fontainebleau hat er, teilweis in großen Formaten, Luft und Licht dieser Gegenden mit einer Sicherheit gemalt, der nur der Übergang in eine kältere Palette fehlt, um ganz Wahrheit zu sein.

Und auch sonst fehlte es in Deutschland nicht an Übergängen zu einem physiologischen Impressionismus der Landschaft; auch aus den mitteldeutschen Gebieten wäre eine ganze Anzahl wenn auch minder hochstehender Meister zu nennen. Ja selbst die Hilfe des Aquarells, von dem schon gelegentlich der englischen Entwicklung die Rede war, versagte nicht. Hier wirkte in den fünfziger Jahren namentlich Karl Werner, in den sechziger Eduard Hildebrandt. Beide malen in freier Luft, und beide setzen das Licht schon stark in den Lokalton. Und beide erreichen die Höhe der ihnen zugänglichen Wirklichkeitswiedergabe, indem sie mit Vorliebe außerhalb Deutschlands thätig sind, in Gegenden mit reicherem, sich mehr aufdrängendem Licht, der eine in Italien und den östlichen Mittelmeerländern, der andere

in seinen Reisen um die Welt unter dem Einfluß nicht bloß starken, sondern auch sehr verschiedenartigen Lichtes. Was Wunder, wenn sich besonders ihm, dem Kosmopoliten, die Geheimnisse dieses Lichtes aufdrängten? Daheim aber machte man ihm zum Vorwurf, er erstrebe phantastische Eindrücke und die Gegenstände wären ihm bis zu dem Grade nur Unterlage zur Darstellung von Lichtwirkungen, daß darüber Form und Komposition verloren gehe. Es sind Vorwürfe, die den ungewollten Beweis erbringen, daß Hildebrandt unmittelbar an der Schwelle zum psychologischen Impressionismus stand.

Aber all diese verheißungsvollen Ansätze führten nicht zu einer grundsätzlichen und durchschlagenden Wendung. Es war ihr Schicksal, daß sie, entsprechend der Zerstreuung der deutschen Kultur, vereinzelt blieben; es fehlte die gegenseitige Anregung und der aus ihr hervorgehende Trieb auf einen allgemeinen Fortschritt. Zudem: wie übermächtig war in den Tagen dieser Malerei der Historismus, und das hieß die Figurenmalerei: — vor allem gerade in München und Düsseldorf feierte sie, dort im Historienbild, hier im Sittenstück, in den fünfziger und sechziger Jahren ihre größten Triumphe.

Aber auch der Übergang zu einem physiologischen Impressionismus des Figurenbildes schlug nicht durch; denn im Grunde wurde er nur durch zwei große, aber vereinzelt bleibende Meister vertreten, durch den Österreicher Pettenkofen und vor allem den Preußen Menzel.

Von der Lithographie ausgehend, die sein Vater und auch er anfangs berufsmäßig betrieben, zeigt Menzel (geb. 1815) schon in seinen ersten Ölbildern gegen Ende der dreißiger Jahre eine damals fast allein dastehende Wahrheit in der Beobachtung des Farbigen und in seinen Zeichnungen zur Zeit Friedrichs des Großen (von 1840) einen malerischen Zug, der eine bis dahin unbekannte Toneinheit der Holzschneidekunst hervorrief. Im nächsten Jahrzehnt, deutlich seit 1850 („Tafelrunde Friedrichs des Großen"), beginnen dann weitere Entdeckungen Menzels auf dem Gebiete der Malerei. Sie laufen etwa parallel den impressionistischen Anfängen der Präraffaeliten und haben mit

diesen im Keime viel Ähnlichkeit. Das Ziel ist in beiden Fällen, mit der eingehendsten Sorgfalt das einzelne malerische Element der Erscheinungswelt zu erfassen und zur Darstellung zu bringen in der Erwartung, daß bei stärkstem Wirklichkeitsstudium im einzelnen sich auch stärkste Wirklichkeitswirkung im ganzen herausstellen müsse. So ist denn Menzel, wie er mit einer lithographierten Selbstbiographie begonnen hatte, bis in sein hohes Alter ständiger Begleiter seines Tageslebens mit Stift und Pinsel geblieben; immer und immer wieder hat er mit dem kleinsten Gegenstand seiner Umgebung gerungen, um ihn malerisch zu bewältigen, nicht anders, wie er bis zu jedem Stück Litze der fridericianischen Uniformwelt archäologisch und malerisch durchdrang.

Seit den sechziger Jahren wurde Menzel mit der so errungenen Kunst der Maler der großen politischen Gegenwart: „Krönung in Königsberg", „Abreise König Wilhelms zur Armee 1870", — noch mehr der Maler der zeitgenössischen Gesellschaft: Scenen aus dem Pariser und Veroneser Volksleben, katholische Prozessionen und protestantische Gottesdienste, Brunnenpromenade in Kissingen, Ballpausen der Berliner Gesellschaft, Scenen aus dem Leben am preußischen Hofe, — vor allem aber der große Epiker der modernen Arbeit: „Eisenwalzwerk" vom Jahre 1876. In diesen Bildern offenbart sich seine ganze Kunst. Das, was sie auszeichnet, ist freilich nach wie vor der unglaublich sichere Blick für das Einzelne. Daher — und auf diesem Gebiete reicht Menzel bis tief in die Auffassung des psychologischen Impressionismus hinein — vor allem keine Komposition: der Vorgang als Ganzes wird genau so erfaßt, wie er sich abspielt, das Bild ist nichts als ein Ausschnitt aus dem Leben. Schon das Königsberger Krönungsbild ist so gemalt und erregte eben darum Anstoß bei Hofe. Darum weiter keine Spur künstlicher Lichtführung mehr: frei flutet der Strahl, und frei werden die Dinge von seinen tausend und abertausend Widerscheinen umspielt. Da sollte man denn freilich auch statt der alten Farbenwelt des Renaissancepinsels eine solche farbiger Lichteindrücke erwarten. Aber hier ist nun das Gegenteil der Fall; denn hier wirkt

Menzels Auffassung des Einzelnen ein. Er zeichnet das Einzelne noch, weil er es zunächst einzeln und darum in der strengen Umrißform sieht. Und wo er bis ins einzelne nicht mehr zeichnet, da malt er jedenfalls — der Beweis innerlich zeichnerischen Empfangens — mit spitzem Pinsel. Er verbindet also moderne Komposition des Ganzen mit einer oft unendlich minutiösen, überaus phantasievollen und doch den Gegenstand mit hartem Wirklichkeitssinn umdrängenden Zeichnung im einzelnen. Wie sollte da die Farbenwelt als Ganzes, als lichtdurchwebt und lichtverzehrt, zu ihrem ganzen Rechte kommen? Das ist das Gebiet, auf dem Menzel am alten Kanon festhält; und so bezeichnet seine Malerei in gewisser Richtung die äußerste Grenze eines physiologischen Impressionismus, ohne sie zu überschreiten.

Es ist eine persönliche Stellung, die an sich vielleicht schon die Bildung einer Schule ausschloß, sicher aber unter dem Fortdauern des technischen wie stofflichen Historismus bis in die siebziger, ja achtziger Jahre hinein zu dieser nicht führen konnte: und so ist die Kunst Menzels einsam geblieben. Ähnlich steht es mit der Kunst August von Pettenkofens (1822—1889). Nur daß diese schon nicht mehr unbeeinflußt von den Franzosen war: nur halb als unabhängiger Pfadfinder eines deutschen Impressionismus ist Pettenkofen zu rechnen.

Pettenkofen ist wohl der erste deutsche Offizier außer Diensten, der in der Geschichte des Ringens des späteren 19. Jahrhunderts nach einer neuen Kultur einen unbestreitbaren Platz einnimmt. Wir werden solcher Offiziere im Fortschreiten unserer Betrachtungen noch mehrere treffen: hier sei nur an den Philosophen v. Hartmann, den Maler v. Uhde, den Dichter v. Liliencron, den Ethiker v. Egidy erinnert. Ein Gemeinsames durchzieht das Wirken aller dieser Männer. Sie verlassen den Beruf mit einer strengen Erziehung zur Treue und Wahrhaftigkeit der Arbeit; sie treten in kräftigem Mannesalter unvoreingenommen, nicht allzusehr von kulturellen Überlieferungen belastet an das Werk, zu dem sie ihre Begabung hinzieht. So schaffen sie frei, ernst und im

Sinne von Urnaturen, zumeist auch in hohem Grade unbekümmert um Beifall, und alle die Vorteile, welche die Entwicklung einer hohen Kultur auf kolonialem Boden auszuzeichnen pflegen, fallen ihnen zu; in dem Neuland ihrer Seele ist nicht viel wegzuräumen, und der kräftige Boden bietet der geringsten Einsaat tausendfältig Frucht.

Pettenkofen lernte zu guter Zeit Bilder von Troyon und Millet kennen und er zweifelte nicht, daß sie eine höhere Stufe der Entwicklung darstellten als die Malerei der Wiener Akademie. Und so folgte er ihnen. Was darum seine Kunst schon der fünfziger Jahre auszeichnet, das ist der Ton des absolut Gegenständlichen, die Ruhe der Beobachtung, das Breite und die Freiheit der farbigen Behandlung. Aber freilich verbindet sich damit ein stark persönliches Element. Pettenkofen ist in Galizien aufgewachsen; es steckt etwas Lenausches in ihm; in hohem Grade ist er schwermütig-stimmungsvoll.

Ohne Stimmung hat dem physiologischen Impressionismus Leibl (1844—1900) gehuldigt. Leibl, von Geburt ein Rheinländer, war seinem Wesen nach ein Bayer und in München zu Hause. Nach München aber waren schon früh einige Einflüsse der Männer von Fontainebleau gedrungen. Leibl speziell lernte 1869, zur Zeit, da er sein erstes Bild in die Öffentlichkeit brachte, auf der Münchener Ausstellung Millet, Corot und Courbet kennen, und alsbald schloß er sich Courbet an, mit dem er auch seiner Persönlichkeit nach vielfach harmonierte, und begann, wie Millet, Bauernmaler zu werden; in Aibling in Oberbayern nahm er seinen ständigen Aufenthalt. Leibl hat die erste, physiologische Entwicklungsstufe der neuen Kunst auf deutschem Boden zum höchsten Ausdruck gebracht; restlos geht bei ihm die Wirklichkeit, noch als außer uns liegend geschaut, noch nicht in bloße nervöse Farbenempfindungen umgesetzt, in die Leinwand auf: es ist wie die klarste Farbenphotographie, es ist eine technische Vollendung sondergleichen.

Leibl feierte seine ersten Triumphe fünfundzwanzigjährig, noch bevor er zu Courbet in erneute Lehre ging; man mag ihn darum wohl als spezifisch deutschen Künstler feiern, wenn

er auch später von den Franzosen viel gelernt hat; und jedenfalls hat er schon 1869, mit als einer der ersten, in München den hergebrachten Historismus und die Alleinherrschaft der Schule Pilotys erschüttern helfen.

Es war zu der Zeit, da ein Manet in Paris sich der Höhezeit seiner Kunst nahte, da in Frankreich die zweite, psychologische Stufe des Impressionismus erreicht ward. War um diese Zeit diese fernere Entwicklung in Deutschland schon vorbereitet?

Wir müssen sagen: keineswegs. Die weitere Entfaltung der deutschen Landschaftsmalerei, von der aus am ehesten, ja vielleicht allein der Übergang zur bloßen Malerei der Farbeneindrücke hätte hervorgehen können, ließ auf sich warten; Bilder der anfänglichen neuen französischen Kunst, die gelegentlich in Deutschland erschienen, fanden statt Verständnisses nur Hohn — Hohn der Hauptsache nach von seiten derselben Künstler, die mit ihrem akademischen Historismus auf den Schultern der französisch-vlamischen Malerei der fünfziger Jahre standen, ja zum guten Teile in den fünfziger Jahren selbst in Paris gelernt hatten. Man hielt die militärisch geschlagenen Franzosen auch künstlerisch für besiegt. Und diese Auffassung störte auch das bisher noch immer rege Hin und Her junger deutscher Maler in den Pariser Werkstätten. Der alte Zusammenhang der kontinentalen Kunst erlitt auf mehrere Jahrzehnte eine Unterbrechung.

Für die deutsche Malerei hatte das zur Folge, daß sie den psychologischen Impressionismus und damit wenigstens den äußeren Anlaß zum endgültigen Bruch mit dem technischen und stofflichen Historismus nicht unmittelbar und damit auch wenigstens nicht ganz aus Frankreich erhielt, sondern vielmehr vermittelt durch die Kunst der Holländer und später auch ein wenig der Vlamen.

Wir wissen schon, daß die vlamische Kunst des 19. Jahrhunderts technisch ganz den Franzosen gefolgt ist: der Schule von Fontainebleau entspricht die Schule des Waldes von Tervueren bei Brüssel; der belgische Courbet heißt de Groux;

Manets Kunst wurde seit 1875, zuerst durch Hermans „Morgendämmerung“, in den Werkstätten von Brüssel und Antwerpen heimisch. Daneben fehlten freilich die Ausläufer jenes einheimischen Historismus, der die binnendeutsche Malerei der vierziger und fünfziger Jahre so stark beeinflußt hatte, auch in den siebziger Jahren noch nicht; neben die deutschen Maler des historischen Sittenbildes, neben die Diez, Claus Meyer, Friedr. Aug. Kaulbach stellt sich in Belgien de Braekeleer. Heutzutage aber, darf man sagen, malen die Vlamen technisch fast ganz in der Weise der modernen Franzosen, nur daß sie diese Technik in germanischem Geiste und speziell wieder im Geiste ihres Stammes handhaben. Die Formen werden da schärfer und roher, aber auch charakteristischer als bei den Franzosen; die Farben fallen mehr ins Graue und Braune; es ist der Unterschied des durchsichtigen Meerwassers südlich der Höhe von Boulogne und der dumpfen, gelblichen See von Dünkirchen und Ostende. Zugleich tritt die Note des allgemeinen Stils zurück, während sich die Persönlichkeit hervordrängt. Die Zahl der Experimentatoren ist weit größer als in Frankreich; das Zünglein an der Wage des technisch für möglich Gehaltenen schwingt weiter aus. Dazu wird der Inhalt weit mehr betont; alle Übergänge von einem primitiven Idealismus der Stimmung bis zum ausgesprochen Symbolischen sind vertreten und gewinnen Einfluß auf die malerischen Eigenschaften des Bildes.

Es ist die Kunst eines sehr lebenssicheren Stammes von starker Ausgesprochenheit der Empfindung, die Kunst der Nachfahren nicht bloß von Rubens, sondern auch von Jordaens; im inneren Deutschland spricht sie weniger unmittelbar an und hat sie darum auch weniger Einfluß erlangt als die ihr doch vielfach verwandte Kunst der Holländer. Denn diese ist nicht so radikal; sie zeigt weniger Lust zum Experimentieren und mehr Anschluß noch an die großen Alten; dazu ist sie um eine Schattierung feiner, bürgerlicher.

Wenn aber die holländische Kunst für den Fortschritt der deutschen Malerei zur Lichtkunst von ganz besonderer Bedeutung ward, so spielt hier fast ebenbürtig neben der Technik

seiner Maler der besondere Charakter des Landes selbst eine Rolle. Denn wo anders als in Holland sollte der deutsche Maler die feinsten Probleme dieser neuen Lichtkunst erfassen lernen? Etwa an den deutschen Küsten der Ostsee, die doch nur in geringem Grade die atmosphärisch so mannigfaltigen Erscheinungen des Westens bieten? Oder an den Schlickgestaden der deutschen Nordsee mit ihren noch so kalten, frostigen Tönen? Erst da, wo das Meer unter den erwärmenden Einfluß letzter Ausläufer des Golfstroms gerät, wo laue Meeresnächte bei kalter Temperatur des Landes hinter den Dünen einen ständigen Austausch wechselndster Bewölkungen und Belichtungen veranlassen, in diesem holländischen Binnenflachland zudem mit seinen kanaldurchzogenen, wassergesättigten Ebenen mit ihren tausend Dunsterscheinungen der sich erhebenden und scheidenden Sonne, erst in dieser ganzen Landesschöpfung mit dem ewig wiederholten Gegensatz der Reflexe stillen Wassers und brausender Meeresflut konnten die Anfänge einer vollendeten deutschen Lichtkunst gleichsam selbstverständlich erwachsen.

Und der deutschen war natürlich die holländische Malerei selbst vorangegangen. Zwar hatte sie längst die großen Überlieferungen der Pieter de Hooch oder Jan Vermeer van Delft verloren, die schon einmal so vernehmlich an die Pforten einer freien Lichtkunst geklopft hatten. In der Übersättigung der kaufmännischen Kultur um 1700, in der Geleckheit eines Adriaen van der Werff war die holländische Malerei der großen Zeiten versiegt, und später hatte sie sich ohne besondere Eigenheiten dem Abfolgeschema von Rokoko, Klassizismus, Romantik eingeordnet. Nur daß Jongkind, 1819 zu Latrop geboren, später in Paris, die vue ajustée, die Kulissenlandschaft der Franzosen schon ins Duftige zog, so daß man ihn mit Corot vergleichen konnte: eine leise Erinnerung an die flüchtigen Wechsel des malerischen Gesamttons der Heimat. In dieser selbst aber ging man erst seit den fünfziger Jahren etwas weiter: Meister wie Mesdag und de Haas traten auf, und ohne viel Aufsehens wurde zwar nicht die anfangs oft so schreiende Lichtkunst der Franzosen und der däftig lastende Luftton der Vlamen, wohl

aber eine Lichtmalerei der diskreten, nirgends farbenfälligen und doch überall wunderbar lichtfreudigen Gesamtstimmung der holländischen Landschaft erreicht. Derjenige Meister aber, der diese Kunst in den siebziger Jahren zur höchsten Blüte entwickelte, war der Groninger Jude Israels (geb. 1824). Man hat ihn wohl den holländischen Millet genannt, und das mag nach einer stofflichen Analogie zutreffend sein: wie Millet seine Bauern und seine Landschaft von Barbizon liebte und darstellte, so schildert und liebt Israels sein Meer und seine Schiffer von Zandvoort. Im übrigen aber ist Israels doch entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittener, wenn auch von dem gleichen aristokratischen Pathos wie Millet: seine Personen leben in Luft und Licht wie in einem Fluidum, das ihnen daseinsnotwendig ist, — und so steht er in der äußeren Form, im höchsten technischen Sinne zwischen Millet und Manet, ja malt eigentlich fast nach Manets nur auf Holland übertragener und dadurch gemäßigter Anschauung.

Es ist klar, was diese Entwicklung Hollands bei den nahen Beziehungen der holländischen und binnendeutschen Malerei für das innere Deutschland bedeutete. Und wie nun, wenn ein Maler kam, der in Paris die Technik der Franzosen erlernte, sie in Holland mit Israels' Art verschmolz und dann im inneren Deutschland selbst voll unerbittlicher Wahrhaftigkeit mit klarem eigenem Auge im neuen Sinne anwandte? Er mußte, da die Malerei mittlerweile auch im Binnenland für einen Fortschritt über die feinsten Lichtkünstler der Alten hinaus reif war — da auch schon die Stufe eines klaren physiologischen Naturalismus an verschiedenen Stellen erreicht schien — mit der Wucht eines Revolutionärs wirken.

Dieser Maler war Liebermann. Liebermann, 1849 in Berlin geboren, ging 1872 nach Paris und malte zunächst in der Art Courbets. Darauf war er 1873 während des Sommers in Barbizon und fand an Millet einen ihn fesselnden Meister, wenn er ihm auch persönlich nicht nahetrat; nach dessen Tode trieb es ihn zu Israels, und dieser wurde nun, neben dem Klima Hollands, sein eigentlicher Lehrer. Später ist er nach Deutschland heimgekehrt, hat aber die in der Fremde

errungenen Eigenschaften behalten: regen Sinn für technischen Fortschritt, dabei Großzügigkeit und Einfachheit, beides aber in der weichen Umwelt der ausgesprochensten Erscheinungen der Luft und des Lichtes. Spuren dieser Auffassung zeigte Liebermann schon, da er noch vor dem Pariser Aufenthalt als Schüler der Weimarer Akademie das Volk bei seiner Arbeit zu belauschen begann („Gänserupferinnen“ von 1872). Und Fortschritte in ihr brachten, freilich unter starkem Einfluß Millets, die „Arbeiter im Rübenfeld“, die „Schusterwerkstätte“, die „Bleiche“ und das „Münchener Bierkonzert“. Ganz aber fand sich Liebermann doch erst in holländischen Vorwürfen; da ist eines seiner schönsten Bilder der „Hof des Waisenhauses zu Amsterdam“ (1881) geworden, wenn auch andere Stücke, wie die „Frau mit den Ziegen“ oder der „korbtragende Mann“ in Dünenlandschaft, charakteristischer sein mögen: denn vor allem weiß er den milden Silberglanz einer von Sonnenlicht durchwirkten, von keinerlei Baulichkeiten eingeengten Luft zu erfassen.

Im übrigen blieb Liebermann in Deutschland als Meister der neuen Kunst nur kurze Zeit allein, wenn er auch zunächst alle Stöße widerwilliger Aufnahme und höhnender Ablehnung zu ertragen hatte. Verhältnismäßig rasch drang die neue Art durch, und nach fünfzehn Jahren etwa hatte sie gesiegt — und mit ihr eine große Anzahl auch der Fortschritte, die in Frankreich zu Manet und, wie wir gesehen haben, über Manet hinaus geführt haben. Ja wie die Vlamen so sind auch die Deutschen ein Volk eifriger Experimentierer geworden; und wie die Fortschritte zur Lichtkunst sich in Frankreich bei genauerer Betrachtung als weniger von den romanischen denn von den germanischen Bestandteilen der Nation getragen ergeben, wie Italiener und Spanier auf diesem Gebiete künstlerischer Entwicklung fast ganz unfruchtbar geblieben sind, so haben sich neben Deutschen und Vlamen vor allem auch die Nordgermanen der neuen Technik angenommen, auch sie, wie Deutsche und Vlamen, Bewohner nebelreicher, sonnendunstiger Länder, eines Himmelsstriches, in dem sich das Licht empfänglichen Augen mit der Wucht des Körperlichen aufdrängt.

Unter den Berliner Meistern ist Skarbina, mit Liebermann im gleichen Jahre 1849 geboren, vor allem der Mann des Experiments geworden, ein technischer Tausendkünstler und Hexenmeister, nebenher ein Verehrer des Prickelnden. Von Pariser Boulevardscenen ausgehend wurde er seit etwa der Mitte der achtziger Jahre weit mehr, als das Liebermann je gewesen, Vertreter einer raffinierten Lichtkunst auf deutschem Boden. Dabei fand er seine Stoffe, nachdem er eine Zeitlang nach holländischer Art geschaffen hatte, vor allem auch im Leben der deutschen Großstadt des Nordens und hier wieder vielfach im Reiche des Pikanten; er zuerst hat in Deutschland den Reizen des Weibes in der neuen Malweise gehuldigt. Neben Skarbina trat dann in noch jüngerer Zeit Walter Leistikow als Berliner und märkischer Landschafter auf, — freilich, um rasch jenen Übergang zu einer idealistischen Malerei zu vollziehen, der einer vollendeten Lichtkunst so leicht wird.

Im ganzen aber wurde die neue Art nicht in Berlin zuerst heimisch, sondern vielmehr in München, das sich seit 1870 immer mehr zur künstlerischen und geistigen Hauptstadt des Südens entwickelt hat. Da war im Jahre 1886 Piloty gestorben; Pilotys große Schüler, Defregger, Max, Lenbach, standen im Zenith ihres Ruhmes, — es war ein freier Moment, während dessen die Lichtkunst alsbald eindrang. Früheste Vertreter waren hier Albert Keller, der freilich nicht zu allen Konsequenzen des Systems fortschritt; dann der wunderliche Freiherr von Habermann; klar vor allem und nicht ohne an Leibls körperhafte Gegenständlichkeit zu erinnern, der Graf Kalckreuth der Jüngere mit seinen großfigurigen Bildern; ferner Kühl, der Maler fein empfundener Innenansichten, namentlich von Kirchen und alten Rathäusern und von Straßenscenen in dem dunstigen Gemisch von Regen und Nebel; endlich unter den Tiermalern Zügel, und unter den Bewältigern künstlichen Lichts, namentlich in Bildern aus der Gesellschaft, Heinrich Schlittgen.

Inzwischen aber hatte sich die neue Art auch sonst in den

Städten deutscher Malkunst verbreitet, mit am frühesten in den Gegenden der nordischen Meere, namentlich in Hamburg, wo Olde und Dettmann wichtige Anhänger wurden, dann auch in Mitteldeutschland, in Weimar und Dresden. Später sind, und dann meist recht kräftig, auch Düsseldorf, Frankfurt, Leipzig, Wien in die Bewegung eingetreten.

Im ganzen wird sich sagen lassen, daß etwa um 1895, nach mehr als einem Jahrzehnt von Kämpfen, die um 1887 stärker wurden und im ersten Jahrfünft der neunziger Jahre besonders tobten, der Sieg des Neuen in Deutschland entschieden war. Jetzt verstummte die feindliche ältere Ästhetik; ein kräftiges Mäcenat, wie es den Deutschen jüngst erworbener Reichtum zu gestatten begann, kam der neuen Kunst zu gute, und hier und da schwenkte sogar schon die amtliche Kunstpflege zu ihr ab oder erwies ihr wenigstens wohlwollende Duldung.

* * *

3. Die Leser des vorigen und des vorvorigen Abschnittes werden vielleicht schon vielfach gefragt haben, worin denn nun im Grunde und im einzelnen die neue Kunst bestehe? Was es denn eigentlich auf sich habe mit dem impressionistischen Naturalismus, und wie denn seine beiden Stufen, die physiologische und die psychologische, genau zu scheiden seien? Und ist nicht auch schon über diese Fragen hinaus das sie beherrschende Problem aufgetaucht, welche seelischen Grundlagen denn für diese Kunst Voraussetzung seien?

Es ist jetzt Zeit, daß diese Fragen beantwortet werden.

Die ältere Kunst war im Grunde noch immer eine zeichnerische Kunst. So sehr auch bei ihr gelegentlich der klare Linienumriß, das aufdringlichste Element der Zeichnung verdeckt sein mochte, immer lag er doch thatsächlich vor. Und immer kam er durchschlagend in der allgemeinen Komposition des Bildes zum Ausdruck. Denn diese Komposition war nicht selten geradezu im Sinne eines Reliefs bildnerisch gemeint und architektonisch. Gewisse Liniengruppen bildeten gewisse Har-

monien, am einfachsten etwa in einer Anlage pyramidalen Aufbaus nach oben oder nach unten oder in energischem Drängen nach rechts oder links oder auch in einer Seitenverschiebung der pyramidalen Anordnung nach einer der beiden Richtungen. Gewiß wurde dabei auch auf die Verteilung der Farbenelemente und damit auch des Lichtes Rücksicht genommen; aber doch stand dies Problem an zweiter Stelle, beherrschte nicht das Ganze der Komposition. Erst innerhalb des zeichnerisch gegebenen Gerüsts, das zumeist auch vor aller Farbe der Leinwand des künftigen Bildes genau einverleibt wurde, galt es dann Farbe und Licht zur Geltung zu bringen. Und dabei erschienen diese beiden Elemente im Grunde noch getrennt. Das Licht gab die Höhen und Tiefen, die Farbe den Lokalton. Das Licht galt also noch nicht als das allgemeine Fluidum, in dem jeder Gegenstand gleichsam schwimmt, sondern als Element einer mehr oder minder hellen, zu den Gegenständen erst hinzutretenden Beleuchtung. Darum wirkte es entweder ins Helle oder ins Dunkle: belichtete Stellen wurden ins Weißliche oder Gelbliche gezogen, die Schatten erschienen schwarz. Nun hatte man freilich längst bemerkt, daß mit einer solchen Behandlung des Lichtes der Wirklichkeit nicht Genüge geschehe: die Bilder erschienen zu kalt, zumal sie, zur Ausschließung der wechselnden Beleuchtungen eines vollen Sonnentags, in nach Norden gelegenen Werkstätten gemalt wurden. Es war also dafür zu sorgen, daß die Bilder trotz der gewählten Lichtbehandlung einen warmen Eindruck machten. Hierfür setzte man denn jeder Farbe je nach Bedarf ein gewisses Maß von warmen gelblichen, bräunlichen, rötlichen Tönen zu, so daß dann die Schatten z. B. ins Braune oder auch Rote fallen konnten; durch diesen Ton glaubte man dem Bilde das Leben des Lichts einzuverleiben. Natürlich war auf diese Weise das gesamte Wesen der Wirklichkeit im Bilde von Grund aus verändert: denn da wir alle Dinge im Lichte sehen, so entfernte jede schiefe Behandlung gerade des Lichtes alles andere unaufhaltsam von dieser gesehenen Wirklichkeit.

In diesem Zusammenhang wird klar, daß eine weitere

Entwicklung der malerischen Wiedergabe der Wirklichkeit von keiner anderen Seite her als von der tieferen Erfassung der Probleme des Lichtes erfolgen konnte. Und hier wiederum war nun die Grundlage alles Fortschrittes in der Einsicht gegeben, daß ein Bild nicht mehr aus der Zeichnung konstituiert werden könne, da wir in der künstlerisch-anschaulichen Wirklichkeit niemals Linien erblicken, sondern nur aus Lichteindrücken; denn was wir auch sehen, alles setzt sich aus Lichteindrücken zusammen. Das Studium des Lichteindrucks: das war daher die neue Losung. Und da ergab sich denn langsam, in gradmäßig steigender Erkenntnis, daß es überhaupt nicht bloß ein Licht gebe, sondern tausend Lichter, daß ein abstraktes Licht für die Anschauung überhaupt nicht vorhanden sei, sondern eine ungeheure, niemals ganz zu ergründende Unendlichkeit von farbigen Lichtern — von farbigen Lichtern auch in den Schatten. Denn kein Schatten ist schwarz und lichtlos, wie man bis dahin im Grunde geglaubt hatte: auch die Finsternis noch hat ihre Lichter.

So kam es darauf an, das Bild aus Lichteindrücken aufzubauen: einfach, wie sie sich darbieten, aber freilich in den kaum zu bewältigenden Summen der unendlichen Abstufung ihrer Nüancen sollten sie wiedergegeben werden. Was ergab sich da für die Komposition? Konnte jetzt die Frage nach ihr nicht im Grunde als etwas, an der älteren Kunst gemessen, Willkürliches erscheinen? Schnitt ein Bild nicht immer in mehr oder minder brutaler Weise ein Stück heraus aus der unendlichen räumlichen Symphonie des Lichtes? So konnte man dazu kommen, jede Komposition überhaupt zu verwerfen, — eine Summe von fesselnden, künstlerisch erhebenden Lichteindrücken, ein Ausschnitt aus dem leuchtenden Fluidum war das Bild, nichts weiter. Aber war nicht gerade in der Auswahl des künstlerisch Interessanten doch auch ein Grundsatz, ein Keim neuer Kompositionskunst gegeben? Konnte man in der allgemeinen Lichtsymphonie nicht gleichsam Sätze, Abschnitte herauszugreifen suchen von besonderer Geschlossenheit? Etwa Momente, die ein feines Spiel von Nüancen derselben Farbe aufwiesen, deren Rhythmen

dann wohlgeordnet vorgetragen wurden, oder auch Momente von Eindrücken gemischter Farben, deren Werte nach den noch nicht ins Bewußtsein gehobenen stillen Trieben eines neuen Geschmackes angeordnet wurden? Ein ganzes Nest neuer Probleme ergab sich da, und die neue Kunst ergriff diese Probleme mit besonderem Eifer.

Natürlich aber waren mit der vollen Entwicklung der Lichtkunst die alten Lokalfarben und die schwarzen Schatten und ihre Korrektur, der warme Ton, verschwunden. Was hat man dabei nicht namentlich dem Ton nachgejammert! Ohne ihn sei an eine Harmonie, an ein Zusammengehen der Farben im Bilde nicht zu denken! —: bis sich schließlich, freilich erst bei einer gewissen Höhe der neuen technischen Leistungsfähigkeit, zeigte, daß die hart, aber genau nebeneinander gesetzten Farbennüancen der Wirklichkeit ein bis dahin ungeahnt feines, — und, was mehr besagt, wahres Zusammengehen des Ganzen bewirken.

Erst recht verschwand natürlich das Zeichnerische. Denn selbst die Umrisse der Dinge lösten sich jetzt, genau besehen, in Lichteindrücke feiner Grenzstreifen auf. Und damit verschwand auch die bisher gewohnte Behandlung der Tiefe, des Raumes. Wie für die Komposition, so war im Grunde auch für die Perspektive bisher im wesentlichen die Zeichnung maßgebend gewesen: die Linearperspektive also, und zwar noch nicht einmal die rein natürliche, sondern eine etwas nach den künstlerischen Bedürfnissen des Bildes korrigierte, welche die Dinge im Vordergrund gern etwas zusammenschob, um im Hintergrund größere Tiefe zu gewinnen. Gewiß hatte man daneben auch schon die Luftperspektive gekannt und angewandt. Aber im Grunde in welch rohen, abgekürzten, noch immer aus Unvermögen stilisierten Formen! Da war der Hintergrund blau, der Vordergrund braun, der Mittelgrund zumeist grünlich-braun oder auch in anderen Farben gegeben worden, so wie man noch heute wohl Holzschnitten oder Photographien den Eindruck des Farbigen verleiht, indem man sie mit einem Überdruck versieht, der vom Vordergrund zum Hintergrund eine

allmähliche Farbenverschiebung über Braun in Grün und Blau aufweist.

Nun kam die neue Kunst mit ihrem einzigen Element, dem abschattierten Lichteindruck. Wie anders sah sie die Unsumme von farbigen Widerscheinen der in der Luft befindlichen Wasserbläschen und sonstigen leise Reflexe hervorrufenden Elemente: wie erschien ihr das Fluidum dieser Luft auf zehn Meter anders gefärbt als auf zwanzig, auf zwanzig anders als auf dreißig und so fort! Und erst hinter diesen Luftschichten, die durch einen ununterbrochenen Übergang von Nüancen farbigen Lichtes miteinander verbunden waren, lagen die Gegenstände, wurden durch sie wie durch unendlich fein abschattierte farbige Gläser gesehen! Es war klar, hier ergaben sich die Elemente einer ganz anders genauen Wiedergabe der räumlichen Vertiefung als sie die Linearperspektive bieten kann: gewiß wurden deren Gesetze auch fürderhin, aber jetzt in ihrer durchaus natürlichen Form angewandt; aber sie wurden verfeinert und aufs wesentlichste ergänzt durch die eingehende Wiedergabe der jeweils bestehenden Luftreflexe je nach der Entfernung.

Es war eine Wandlung, die sich am ehesten, weil einfachsten da vollziehen konnte, wo große Tiefen die Veränderung der belichteten und widerscheindurchtränkten Luft leichter zu beobachten gestatteten. Dies war in der Landschaft der Fall: darum hat sich die neue Kunst am liebsten und auch am organischsten in der Landschaftsmalerei entwickelt. Im allgemeinen erst später, nachdem man die Probleme der Landschaft schon gelöst hatte, ist man dann zu der schwierigeren Bewältigung auch des Malerischen der Innenräume fortgeschritten.

Indem nun aber so in jeder Beziehung, und vor allem auch in der Behandlung des Raumes, mit der Konstituierung des Bildes aus dem Lichteindruck Ernst gemacht wurde — ein Vorgang, der sich äußerlich u. a. auch darin zeigte, daß man weit mehr als früher in freier Luft malte —, ergab sich eine Schwierigkeit, die für das Verständnis jener idealistischen Kunstformen von großer Bedeutung ist, die aus dem malerischen

Impressionismus hervorgingen, und von denen bald die Rede sein wird. In welcher Weise nämlich gestaltete sich denn jetzt die Wiedergabe einer raumtiefen Landschaft, in deren Vordergrunde eine stark betonte Staffage von Fabelgestalten, Tieren, Menschen, etwa gar in Lebensgröße, auftrat, wie nicht selten gerade bei Bildern idealistischen Inhalts? Hier war zunächst klar, daß die Gegenstände der größeren Tiefen, und mit ihnen diese Tiefen selbst, durch einfache Farbennüancen der lichterfüllten Luft wiedergegeben werden konnten. Reichte aber die gewonnene Kenntnis der Farbennüancen der belichteten Luft schon dazu aus, auch aus ihr allein heraus die Raumtiefenverhältnisse, die Plastik der Körper des Vordergrundes anschaulich zu machen? War der farbige Lichtcharakter der Luft zwischen dem Auge des Malers und den weiter zurückliegenden Teilen eines solchen Körpers so sehr von dem Charakter derselben Luft, aber nur zwischen dem Auge und den vorderen Teilen dieses Körpers gemessen, verschieden, daß er in anschau- und darstellbaren Farbennüancen klar zu Tage trat? Keineswegs. Wie also diese Körper malen? — Es blieb nichts übrig, als das Plastische der Körper, ja teilweis auch sonst der Gegenstände des Vordergrundes, soweit sie besonders eingehend geschildert wurden, in diesem Falle doch noch auch durch die Zeichnung, durch die alten Hilfsmittel der Form mit wiederzugeben.

Nun hieß das zweifelsohne einen starken Rest früherer Malweise in Bildern von dieser Art belassen. Es hieß eingestehen, daß hier die technische Differenzierung der Lichteindrücke der neuen Kunst noch nicht weit genug fortgeschritten war, um das gegebene Problem voll zu lösen. Indem aber hier Momente der alten Kunst angewandt wurden, wenn auch natürlich abgeschwächt und der neuen angenähert: war damit nicht, vom Standpunkte dieser neuen Kunst aus, ein Element gegeben, das deren eigentliche Anforderungen nur ungefähr erfüllte, sie typisierte, idealisierte? Kein Zweifel: und so lag eben in diesem Zusammenhange von vornherein die Möglichkeit einer sehr merkwürdigen idealistischen Übergangskunst beschlossen. Es ist die entwicklungsgeschichtliche Grundlage schon

der Kunst Millets; in Deutschland beruht auf ihr die große Übergangsreihe der Feuerbach, Böcklin, Thoma, Klinger.

Übrigens: liegt diesem besonderen Verhältnis, vom Standpunkte der Linearperspektive, also des entscheidenden Moments der Vergangenheit her betrachtet, nicht doch auch ein anschauliches Motiv zu Grunde? Gegenstände in weiterer Entfernung sehen wir nicht mehr in ihrer ihnen besonders eignenden, spezifischen Plastik, dazu bilden sich die von ihnen ausgehenden Wirkungen auch der Linienverhältnisse im Auge zu mikroskopisch ab: wir erkennen sie vielmehr nur noch zweidimensional, als Fläche, — das Körperhafte ergänzen wir rein durch Analogievorstellungen. In der Nähe dagegen sehen wir auch schon kleinere Gegenstände dreidimensional, zunächst gewiß, indem wir ihre Umrißelemente verfolgen, — indes, wer weiß, ob nicht auch schon auf Grund einer überaus feinen, nur von uns noch nicht in ganz deutliche Vorstellung und klare Anschauung gehobenen Luftperspektive? Wie dem auch sei: jedenfalls entspricht die linearperspektivisch-zweidimensionale Anschauung ferner Einzelobjekte dem ebenfalls ja zweidimensionalen Farbeneindruck, während es für die Nähe augenscheinlich ist, daß die Summe der von einem Gegenstand ausgehenden Farbeneindrücke jene Plastik noch nicht vollbewußt wiedergiebt, die uns durch die Linearperspektive vermittelt wird.

Wir sind mit alledem der rein psychologischen Betrachtung der neuen Kunst nahe gekommen. Was diese selbst betrifft, so geht aus unserer bisher gepflogenen Untersuchung hervor, daß es sich bei ihr im vollendeten Impressionismus grundsätzlich nur um ein einziges Element handelt: den Reiz belichteter Farbe oder, wie man auch sagen kann, da die Farbe immer belichtet ist, der Farbe schlechthin. Das Bild setzt sich aus besonders unmittelbaren Farbenempfindungen, Farbeneindrücken zusammen, deren Werte auf die Leinwand gebracht sind.

Indes diese ganze neue Kunst, in der der Farbeneindruck sozusagen alsbald am Ende der Nervenbahn abgefangen und koloristisch registriert wird, ist doch erst die letzte Stufe der Entwicklung: es ist der psychologische — bei vollster Durch-

führung könnte man fast sagen neurologische — Impressionismus. Vor ihm liegt eine Übergangsstufe, in der den Gegenständen außer uns noch mehr Zeit gelassen wird, auf uns nicht einen Momenteindruck, sondern eine Summe solcher Eindrücke zu machen, die wir dann gedächtnismäßig in einen zusammenfassen, — in der sozusagen von den Objekten in unserer Anschauung etwas mehr bleibt, als nur ein einziges Eindrucksergebnis, ein festeres Bild gleichsam von objektiverem, scheinbar mehr in der Erscheinungswelt außer uns gegebenem Wert, eine klarere, genauere, körperhaftere Anschauung, nicht bloß der Husch eines Eindrucks. In diesem Falle erscheint das Bild noch nicht so ganz nur auf unserer Innerlichkeit, auf unseren raschen Perzeptionen aufgebaut, es erscheint mehr als Durchschnittsergebnis der Beobachtung und des dieser untergelegten Seins; es hat gleichsam mehr plastischen Charakter. Nennt man die Periode einer solchen, noch nicht ganz vollendeten Eindrucksmalerei die des physiologischen Impressionismus, so läßt sich für diese Taufe anführen, daß das Wort „physiologisch" in den siebziger Jahren zur Bezeichnung des damals erreichten äußersten Grades von Wirklichkeitssinn aufkam, — und daß dies eben der im vorigen charakterisierte Wirklichkeitssinn war. Und die Bezeichnung „psychologischer Impressionismus" wird sich aus analogen Gründen in den Augen derjenigen rechtfertigen, die wissen, wie Ende der achtziger Jahre das Wort „physiologisch" von „psychologisch" zur Benennung eines neuen, höheren Grades von Wirklichkeitssinn abgelöst wurde.

Kann man freilich sagen, daß der Wirklichkeitssinn selbst des physiologischen, geschweige denn des psychologischen Impressionismus schon allgemein verbreitet sei? Keineswegs! Dem Laien, dessen Aufnahmefähigkeit noch auf die Nüancen der früheren Kunst eingestellt ist, erscheinen die neuen, viel feineren und zugleich schärferen, gleichsam schreienderen Abschattierungen der Farbenwelt als im hohen Grade peinlich; sie erregen ihm Spannungsgefühle, die er im Bereiche der ihm geläufigen Assoziationen nur schwer oder gar nicht lösen kann:

sie „fallen ihm auf die Nerven". Und andererseits ist klar, daß die immer feineren Eindrücke des fortgeschrittenen Impressionismus nur von besonders farbenreizsamen Naturen, von „nervösen Malerseelen" empfunden — und vor allem so lebhaft empfunden werden können, daß sie in der malerischen Technik einen ihnen entsprechenden Ausdruck zu erhalten vermögen.

Es sind Erscheinungen, die sich bei der Entwicklung des neuen musikalischen Sinnes in völlig entsprechender Weise ergeben haben.

IV.

1. Man wird vielleicht in dieser Darstellung der modernen deutschen Malerei die Erwähnung der noch fortwirkenden alten Kunst erwarten, die doch noch immer so bedeutende lebende Vertreter hat wie Lenbach. Es würde zu Unrecht geschehen. Denn dies Buch hat keinen statistischen Charakter, sondern entwicklungsgeschichtlichen, und darum interessiert hier nicht alles und jedes an unserer Zeit, selbst nicht einmal alles Bedeutende, sondern nur der Inbegriff derjenigen Momente, die in entscheidender Weise den jüngsten Vorgang der Entwicklung kennzeichnen.

Was bedeutet es nun in dieser Hinsicht, wenn sich seit etwa den neunziger Jahren in Deutschland — wie übrigens auch in Frankreich — gewisse Seiten der alten Kunst wieder mehr geltend machen? Wir stehen im Beginn einer Erscheinung, die nach Jahrzehnten starker seelischer Entwicklung fast regelmäßig zu Tage tritt. Die neue Bewegung ist bis an die äußersten Grenzen der Ausdehnung ihrer Lebensfähigkeit gelangt, sie fängt an, sich, wie ein durch den Pflug aufgelockerter Acker, zu setzen, und nun beginnt die Zeit der Verschmelzung mit dem Alten: noch lebendige Kräfte aus den tieferen Schichten der Entwicklung steigen auf und beginnen in den verschiedensten Verbindungen mit den neuen das ständige, dauernde Amalgam einer längeren neuen Periode des Volkslebens zu bilden. Denn das Neue kann nicht traditionsleer bleiben; es hieße die Unterbrechung des Organischen, jener Lebensform, die psychischen wie physischen Lebensvorgängen hier auf Erden in gleicher Weise eignet.

So scheinen denn die neueren Mischungsprozesse zu beweisen,

daß die Anschauungsintensität des jüngsten, impressionistischen Naturalismus an ihrer Grenze angelangt ist, — und in der That hat schon mindestens das letzte Jahrzehnt nichts grundsätzlich Neues mehr gebracht. Damit können denn auch die Verdienste der großen Maler möglichst reiner Wirklichkeit schon heute einigermaßen geschichtlich geschätzt werden. Wer würde heute noch verkennen, daß der physiologische und der psychologische Impressionismus, der letztere auch für Deutschland zuerst in Frankreich vorbildlich durchgebildet, dann aber wie die frühere Stufe doch auch selbständig entfaltet und erst recht selbständig fortentwickelt, in der That eine höhere Stufe der malerischen und damit überhaupt der künstlerischen Phantasiethätigkeit heraufgeführt haben?

Aber ist dies Verdienst ein im höchsten Sinne einzigartiges? So wie jedes Volk in den Anfängen der Entwicklung seine ornamentale Kunst hat, so macht es im seelischen Verlaufe seines Lebens andere Perioden seiner Phantasiethätigkeit durch, und bei ungehinderter, nicht zu früh durch störende Gewalten abgebrochener Entfaltung wird es auch sein Zeitalter des Impressionismus erleben: so wie es z. B. die Japaner, nicht ohne starke Einwirkung auf die europäische Kunst, erlebt haben und noch erleben. Es handelt sich hier nicht um im höchsten Sinne singuläre Vorgänge, sondern zunächst nur um regelmäßige Entwicklungserscheinungen nationalen Seelenlebens, wenn diese Erscheinungen wohl auch im Verlaufe aufeinander folgender Völkergeschichten in jeweils höheren Accentuierungen auftreten, wie diese der Aufnahme steigernder und stärkender Elemente früherer Kulturen verdankt werden. Und weil dem so ist, so gehören die Künstler, die sich in erster Linie der Fortbildung des Wirklichkeitssinnes widmen, auch der Periode des Wirklichkeitssinnes, die sie schaffen, im besonderen an; diesseits wie jenseits derselben fehlt vielfach die feinste seelische Verwandtschaft, um ihre Leistungen voll zu würdigen: sie sind Diener und Helden vornehmlich der Gegenwart: horae inserviendo consumuntur.

Aber neben ihnen giebt es andere Erscheinungen, Künstler,

die nicht in gleichem Grade in der Bewältigung der formellen Probleme der zeitgenössischen Kunst aufgehen, sondern sich, unter ihrer vollen Kenntnis und Ausnutzung, ja auch Förderung, doch über sie erheben, um in der ihnen besonders verliehenen Sprache zu sagen, was ihr Herz bewegt. Es sind die spezifischen Persönlichkeiten unter den Helden der geistigen Bewegung — Individualitäten ausgesprochenster Art, wie sie nur einmal vorkommen, und wie sie mit dem Grunde ihres Wesens, wenn auch gebunden an die Formen einer bestimmten Zeit, doch bei besonders günstigem Zusammentreffen der Umstände wenigstens zum Teil vorbildlich und wirksam werden können für viele Zeiten. Denn gewiß ist ja richtig, daß das Element des Singulären an sich schon jeder menschlichen Handlung anklebt: im strengsten Sinne des Wortes wird niemals etwas zweimal gethan, wie auch in der Natur niemals etwas zweimal geschieht, schon deshalb, weil Naturvorgänge wie menschliche Handlungen wenigstens in dem Kreise der uns denknotwendigen Vorstellungen der Zeit angehören. Aber wie verschwindet doch der singuläre Bestandteil des Handelns bei Tausenden und Abertausenden von Handlungen nicht bloß des Alltags, nein, auch bei vielen der Handlungen, die anscheinend für Zeiten gelten so lang, daß sie nur noch der fromme Sinn des Psalmisten mit dem Währen eines Tages vergleichen wird. Wo bleiben sie vor dem Antlitz einer wissenschaftlich entwickelten Geschichte, die vielen politischen und kriegerischen Einzelereignisse, ganz zu geschweigen der höfischen Festvorgänge der Zeiten? Kann man ihnen gegenüber nicht schon von der unendlichen Dauer des Werkes eines Künstlers, eines Gelehrten großen Stiles reden?

Soweit aber der Künstler in Betracht kommt, so besteht eine höhere Gewähr der Dauer seines Werkes eben dann, wenn er es als Persönlichkeit geschaffen hat, wenn zu dem Besonderen der Zeit und der Nation noch das Besondere der Individualität augenscheinlich hinzutritt. Insofern haben idealistische, und das heißt eben spezifisch persönliche Einzelkunstwerke im allgemeinen eine höhere weltgeschichtliche Wirkung zu erhoffen als naturalistische: denn in ihnen wirkt deutlicher und energischer als

in diesen ein doppelt und dreifach Singuläres bedeutsam weiter. Wer empfindet das nicht, wenn er noch heute mit innigstem Anteil die „Antigone“ des Sophokles hört, oder sich mit innerem Gewinn in die Frömmigkeit der Betrachtungen des ursprünglichen Buddhismus vertieft, oder auch mit frischestem Entzücken Hokusais hundert Ansichten des Fuhsiyama betrachtet!

Es sind Erzeugnisse ganz persönlicher Art, die, gleichen psychischen Vorbedingungen etwa, wie sie unser Kulturzeitalter darbietet, entsprungen, für uns aber doch gleichsam zeit- und raumlos, wie die Psyche an sich, auf unser Interesse eindringen, unsere Seele einnehmen und bereichern. Es sind Erbstücke gleichsam des weltgeschichtlichen Verlaufs, die ihrem inneren Wesen nach dem Untergange entzogen scheinen und darum noch ganz anders Erzeugnisse des Ewigen im Menschen sind, als Einzelerrungenschaften eines mit der jeweiligen Entwicklungsstufe enger verknüpften und darum weit leichter wieder mit ihr zu Grunde gehenden seelischen Energieverbrauchs oder gar Kriege und Staatsgeschäfte und Schlachten. Werden wir aber deshalb die allgemeineren Errungenschaften der Kulturarbeit gering achten? Soll nicht sogar auch der äußere Verlauf der Geschichte, das Schicksal der Völker in Ausbreitung und Kampf und Sieg und Untergang in der großen geschichtlichen Betrachtung seinen Platz haben? Der Botaniker wird sich wenig darum kümmern, ob diese oder jene Eiche von stärkeren Nachbarn im Wuchs unterdrückt oder vom Blitz zerspellt wird: es giebt genug Eichen, und was bedeutet ihm die hypothetische Individualseele der Eiche? Eine große menschliche Gemeinschaft dagegen, ein Volk, bildet unter allen Umständen einen so wertvollen Ast, ein so schönes Blatt wenigstens an jenem Baume der Menschheit, dessen Wurzeln wir ebensowenig kennen wie die Ausläufer seines Wipfels, daß uns immer auch sein äußeres Schicksal wichtig wird. Und hat die Muse der Historie nicht noch immer etwas von erzählender Schwatzhaftigkeit? „Die Kinder die hören es gerne!“ Darum soll uns auch die äußere Geschichte nicht mehr noch weniger, aber freilich die stille Kulturarbeit im kleinen „Scherz“ [illegible] oder zur „Sage“ [illegible], mit denen

Ranke und Hegel die ihnen weniger wichtig erscheinenden Seiten des geschichtlichen Lebens bezeichnet haben. Jeder Kleinste unter uns webt mit am Webstuhl nicht bloß der Zeit, sondern auch der Ewigkeit; keiner kann entbehrt werden, und die innere Gleichheit, die vor dem Gott des Christen gilt, gilt auch vor dem Richtstuhl der Geschichte. Hinweg mit der heidnischen, gegenchristlichen, ja unmenschlichen Ansicht, daß nur die große Persönlichkeit die Geschichte mache: ein Schlag ins Angesicht ist sie des gemeinmenschlichen Wesens.

Aber wir wuchern mit verschiedenen Pfunden. Der ewige Kern des Wirkens des einen ist im Verhältnis zur Masse des Geschaffenen gering; bei anderen bildet er den breiten, seinem Geschlecht, seiner Nation, ja der Menschheit leuchtenden Silberblick des Lebens. So verleibt auch der technische Meister des Impressionismus, ganz abgesehen davon, daß er mit nerviger Kraft eine höhere Kulturstufe seiner Kunst erklimmen hilft, seiner Schöpfung einen Teil seines Wesens ein: die vérité vraie, von der Courbet träumte, eine individualitätslose photographische Abstraktheit der Kunst, giebt es nicht, und Zola hat recht mit seinem Ausspruch von dem coin de la nature vu à travers un tempérament. Von einzigartigerem Werte sind aber doch die Kunstwerke, in denen sich das Temperament zur Persönlichkeit erweitert und wir den Weg von dem naturalistischen Pol der Lebenswiedergabe hin zu dem idealistischen beschritten und vollendet sehen. Natürlich nicht, ohne daß vorher der Weg einer naturalistischen Kunst in jeder möglichen Form der Hingabe und Bewältigung passiert sei. Kein großer Idealist, der nicht ein großer Naturalist war, ist und jederzeit sein kann. Kein Pencz oder Beham, sondern ein Dürer, keine Nachahmung oder gar Nachahmung der Nachahmer des Ursprünglichen, sondern Ursprünglichkeit, — das sei die höchste Losung des Künstlers; und ist dies Ziel nicht zu erreichen, dann nicht in einem haltlosen Scheinidealismus zerflattern, sondern wenigstens Meister sein einer thunlichst unverbrüchlichen Wirklichkeitswiedergabe, Meister einer im weitesten Sinne des Wortes vollendeten Technik.

Es ist schon früher davon die Rede gewesen, daß ein höchster Idealismus nicht an Zeiten gebunden ist, daß er nicht Perioden bildet, ja kaum Epochen. Aus den soeben gepflogenen Erwägungen geht das Gleiche hervor. Der Geist weht, wo er will. Daß Zeiten einer im Abschluß begriffenen Entwicklungsstufe höheren Wirklichkeitssinnes mehr dem Idealismus zuneigen werden, soll freilich damit nicht geleugnet werden: denn da gilt es auch für die Kleineren, die in Masse auftreten können, das neue Silber einer erhöhten Technik persönlich auszumünzen. Und gewiß bietet eine zu bestimmter Höhe der Vollendung gebrachte Technik auch dem großen Zeitalter erst recht Gewähr vollendeter Schöpfungen. Und zweifelsohne werden sich in Zeiten starken technischen Fortschritts auch bedeutende Kräfte leichter mehr dessen Förderung zuwenden oder aber — da ja der Idealist erst das Gesellentum des Naturalismus zu überwinden hat, ehe er Meister sein darf — in ihm stecken bleiben. Gleichwohl bleibt bestehen, daß Naturalismus und Idealismus stets nur Erscheinungsformen derselben entwicklungsgeschichtlichen Stufe der Kunst sind: der Individualismus des 15. bis 18. Jahrhunderts hat ebenso seinen Naturalismus wie seinen Idealismus gehabt, und das Gleiche gilt von dem subjektivistischen Zeitalter seit 1750 und in ihm wieder von der impressionistischen Periode der Gegenwart.

Wie sehr diese Beobachtungen zutreffen, zeigt die Thatsache, daß in Deutschland ein starker Idealismus neuerdings schon in der Zeit des Übergangs zum reinen Impressionismus eingetreten ist, und daß eben dieser Idealismus des Übergangs den ersten Ruhmestitel der deutschen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet. Denn hier tritt uns die glänzende Reihe der Namen Feuerbach, Böcklin, Thoma, Klinger entgegen: sie wird man an erster Stelle nennen, wenn man das spezifisch Deutsche in der europäischen Kunst des jüngsten Zeitalters bezeichnen will. Gewiß haben auch die Engländer in der Übergangszeit eine idealistische Kunst gehabt und ebenso die Franzosen: dort wäre auf die freilich sehr überschätzten Präraffaeliten mit ihrem gemeinen Schönheitsideal, dem sinnlichen Gesicht

der Frau des Rossetti zu verweisen, hier auf die edle Kunst Millets und — ziehen wir neben der Malerei auch die Bildnerei mit heran und rechnen wir Belgien zu Frankreich — auf des Maler-Bildners Meunier wunderbare Idealisierungen des vierten Standes. Und gewiß ist es kein Zufall, daß überall in dieser Übergangszeit eine idealistische Kunst einsetzte; wir werden die besonderen Ursachen dieser Erscheinung noch später betrachten. Aber in Deutschland war diese Übergangszeit besonders lang, so daß sich dieser Idealismus, durch bedeutende Meister vertreten, ganz anders ausleben konnte als bei den Nachbarn des Westens; hier ist der Punkt, wo uns die bei uns so besonders schwierige und verzögerte Entwicklung des technischen Impressionismus zu gute kam. Denn so konnte es geschehen, daß Werke dieses Idealismus noch heute entstehen, während der erste Meister dieser Richtung, Feuerbach, schon Ende der fünfziger und während der sechziger Jahre die für ihn entscheidenden Werke schuf: — länger als ein Menschenalter hat in unseren raschlebigen Zeiten im Grunde ein und dieselbe Erscheinung, wenn auch in gewissen Abwandlungen, die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen gefesselt.

* * *

2. Feuerbach, 1829 geboren, in Umriß und Komposition anfangs vornehmlich durch Couture bestimmt, den französischen Historienmaler, der zu gleichen Teilen etwa aus der Romantik seit Delacroix und aus dem Klassizismus des Ingres herkam, in der Farbe von seinem venetianischen Aufenthalt ab im besten Sinne Schüler Tizians, steht, wie man sieht, der äußeren Form nach am Ausgang des technischen Historismus. Und hat er diesen später in der Farbe zu Gunsten eines überaus verminderten Kolorismus, in Umriß und Komposition zu Gunsten einer viel stärkeren Betonung des Zeichnerischen verlassen, so war das gewiß ein Schritt über das Gebiet des Historismus hinaus, aber keineswegs so ohne weiteres zu Gunsten irgend eines Impressionismus. Was seine Werke dennoch an die Spitze der Übergangsidealisten setzt, sind Eigenschaften der inneren Form. Wie sein tieftragisches „Vermächtnis“ in so

vielen Sätzen immer und immer wieder bezeugt, war Feuerbach eine ganz moderne, reizsame Natur: ein Grübler von tiefer Melancholie, musikalischer Eindrücke bis zur Ekstase fähig, dabei asketisch angelegt, voll jeglichen Verzichts auf Selbstzufriedenheit und voll des Pessimismus des 19. Jahrhunderts. Darum sprechen seine Bilder gleichsam gedämpft zu uns, jeder schrille Laut ist fern; kein Zug der Leidenschaft stört, eine erhabene Ruhe spiegelt die in tausend Aufregungen erworbene Resignation des Kämpfers wider, — wie gern hat er Iphigenienbilder gemalt: er zuerst hat die herbe Schönheit, die von Willkür freie Gesetzmäßigkeit, die Selbstverständlichkeit des bloßen Angeschautseins des modernen idealistischen Kunstwerks. Und er zuerst prägte diese Eigenschaften in einem besonderen Körperideal und auch schon in der Idealisierung des Gesamtbildes aus.

Ganz hat sich Feuerbach erst in Rom (seit 1856) gefunden, im Anblick der großen Monumentalmaler des 16. Jahrhunderts und der bildnerischen Schöpfungen der Antike. Jetzt erst ward es ihm aus den innersten Tiefen seiner Veranlagung her zu einer überzeugungsvollen Erfahrung, ja zu einer Offenbarung, die ihn wie eine Erleuchtung und vollkommene Seelenwandlung anmutete, daß die künstlerische Phantasie nicht mit der bloßen Aufnahmefähigkeit für die Natur erschöpft sei, daß sie vielmehr ihre höchste Kraft erst zeige in dem Vermögen, aus der Summe der gedächtnismäßig aufgespeicherten Anschauungseindrücke in dichterischer Kraft das herauszugreifen, was in individueller Umgestaltung ein Bild ergiebt[1]. Schon früh hatte Feuerbach seine Seele erfüllt gefunden von Bildern, deren anschauliches Leben ihn bedrängte, bis er sie in Gemälden aus sich heraus bannte: jetzt, in der erhabenen Stille Roms, begriff er dies seelische Dasein als das des Künstlers.

Dabei wies ihn die eigene Begabung wie die Landesnatur vor allem auf die Wiedergabe menschlichen Lebens und ganz besonders menschlicher Körperhaftigkeit: ihre phantasievolle Nach-

[1] S. Allgeyer, Anselm Feuerbach, S. 389—90.

schöpfung erschien ihm immer mehr als nächste und erste Aufgabe. Und da begriff er denn, obwohl mit einem unglaublich aufnahmefähigen Formengedächtnis ausgestattet, daß auf diesem Gebiete nicht Studien allein, und daß noch weniger selbst die eifrigste Anschauung ihn das Leben des menschlichen Körpers je ganz gedächtnismäßig würden umfassen lassen; wer sollte diese unendliche Summe von Bewegungskombinationen beherrschen, wer die freien Verkürzungs- und Überschneidungsmöglichkeiten, die der menschliche Körper in Gerüst- und Muskelspiel darbietet? Und so blieb er, obwohl idealistisch der Typisierung der Formen zugewandt, dennoch wie der eifrigste Naturalist dem Modell getreu — freilich dem sich bewegenden nackten Modell, weshalb er denn mit Kinderstudien begann —: und je mehr er dann das Modell studierte, mit um so stärkerer Gewalt drang immer und immer wieder der nackte Mensch in den Gesichtskreis seines Schaffens.

Damit wurde das großfigurige Bild das eigentliche Arbeitsgebiet des Künstlers, — und das Problem der Form, wie wir es oben besprachen, der scharfen Umrissenheit von Figuren, die aus der Nähe betrachtet werden, mußte von ihm ganz anders behandelt und gelöst werden als von den Meistern der flimmernden Lichtschwaden der neuen Kunst, insbesondere der Kunst der Landschaft. Indem sich nun dieser Prozeß bei Feuerbach vollzog, indem sich ihm die innerlich erschauten Gestalten an der Hand beständiger Kontrolle an der Erscheinungswelt zu festen, kanonischen Formen des Menschen, zu typischen Idealen verdichteten, nicht mehr so sehr getragen von Farbenerscheinungen, die vielmehr allmählich zurückwichen, wie von der Plastik bildnerischen Erfassens: tauchte eine moderne plastisch-malerische Auffassung des Menschen empor, deren Dasein, wenn auch vorläufig nur in einem Künstlerkopf, die Voraussetzung war für jede weitere Entwicklung eines impressionistischen Idealismus. Denn da es, wie wir gesehen haben, der impressionistischen Technik einstweilen noch nicht gelang, nahgesehene Großfiguren allein mit den Mitteln der Wiedergabe reiner Licht-Farbeneindrücke zu bewältigen, so mußte von anderen Seiten

her, noch von den technischen Voraussetzungen der alten Kunst aus Ideal und Kanon dieser Figuren geschaffen werden, sollte anders auch ein idealistischer Zweig des vollen Impressionismus gedeihen und Blüten und Früchte tragen in reicher Fülle.

Dies Ideal, die moderne malerisch-plastische Form des Reinmenschlichen zu schaffen, war Feuerbach sein Leben hindurch bemüht. Die Höhe seiner Kunst aber liegt in der Zeit, da er in der Verwirklichung dieses Ideals rasch fortschritt, ohne doch schon die koloristischen Fähigkeiten seiner Jugendzeit verloren zu haben. Es ist eine Periode, die sich mit dem Dantebild von 1858 ankündigt und in wachsenden Leistungen bis zu den Jahren 1870 bis 1871 ansteigt. Dabei vereinfachten sich dem Meister in dieser großen Zeit auch die Probleme der Komposition immer mehr, und seine Formensprache wurde immer energischer. Welch ein Abstand in dieser Hinsicht von der Madonna der Dresdener Galerie von 1860 bis zu den Bildern der Schackgalerie („Pietà“ 1863, „Francesca da Rimini“ 1864, „Hafis am Brunnen“ 1866), und noch viel mehr von hier bis zum „Gastmahl des Platon“, dessen erste Ausführung (jetzt in Karlsruhe) 1867 begonnen ward, und den Iphigenien- und Madonnenbildern oder auch dem „Parisurteil“ der letzten Jahre dieser Periode.

Aber indem diese Vereinfachung eintrat, verschob sich in den letzten fünfzehn Lebensjahren der Gestaltungstrieb des Meisters nach zwei Seiten hin. Die Form besiegte immer mehr das Element des Malerischen und sogar des Räumlichen im weiteren Sinne; und indem sie überwog, bildete sich eine Neigung zu ihrer Überführung ins Mehr-als-menschliche, Titanenhafte, und damit eine Kompositionsweise, die den Einzelkörper in seinen Stellungs- und Bewegungswandlungen nur noch als Inbegriff des unendlichen Formenreichtums und der Formenpracht der Natur betrachtete und ihn darum nur noch als Teil einer allgemeinen Formensymphonie, nicht mehr als selbständiges Moment verwandte. Die Folgen der ersteren Richtung zeigen sich schon in der monumentalen Ausführung des „Symposions“ in der Berliner Nationalgalerie; hier ist der

sinnliche Reiz der Farbe bereits gebrochen zu Gunsten einer übermäßig zeichnerischen Betonung der Formen. Die Folgen der zweiten Richtung gelangen in der „Amazonenschlacht“ von 1873 und in dem „Titanensturz“ von 1879 zum Ausdruck. Bei aller Beherrschung der Gesamtanlage mit einem feinen, ausgeglichenen, gleichsam sublimierten Licht und bei allem Zauber monumentaler Dramatik ist hier der Schritt zu einer Formensprache fast im Sinne Michelangelos gethan.

Aber das, was Feuerbach charakterisiert, ist doch nur an erster Stelle ein neues plastisch-malerisches Ideal des Menschen. Man braucht nur die Titel der von ihm bisher angeführten Gemälde zu mustern, um zu sehen, daß ein Zweites hinzukommt. Der menschliche Körper in seiner idealischen Form ist ihm in seiner besten Zeit doch nur Komponente von Bildern, in denen ein rein menschlicher Inhalt in einfachster Anschaulichkeit zur Darstellung gelangen soll. Darum, weil er diesen höchsten Wunsch ruhiger Anschaulichkeit rein menschlicher, an keine Zeit und keinen Ort gleichsam mehr geketteter Vorgänge und Gefühle am einfachsten in klassischen Stoffen glaubte verwirklichen zu können, hat Feuerbach so viel aus der Antike gemalt. Was bedeuteten in dieser Hinsicht nicht für ihn die immer und immer wieder in Angriff genommenen Iphigenien- und Medeenstoffe! Hier glaubte er rein menschlichen Gehalt in typischer und darum idealisierter Form am leichtesten der Leinwand einverleiben zu können. So ist er nicht bloß ein Idealist der Körperform gewesen, sondern der Bildform überhaupt: er zuerst zeigte in modernem Sinne, wie man in einem Figurenbilde nicht bloß nach der Weise des Historismus erzählen, sondern, sogar mit einem großfigurigen Bilde, auch stimmen könne, und wie der Einschuß von Stimmung, der Idealismus der Gefühle alsbald auch zu einer abgewandelten Formgebung, einem Idealismus des Gesamtbildes führe. Es ist der Weg, den später Böcklin und Thoma und auch Klinger mit ganz anderer Sicherheit gewandelt sind.

Feuerbach ist 1880 gestorben — wenige Jahre, bevor die Welt zum Verständnis seiner Kunst heranreifte. Denn um die

Mitte der achtziger Jahre erhob sich schon das Gestirn Böcklins mit weithin wärmendem Strahle. Feuerbach aber hat schwer gelitten unter dem Unglück, unverstanden zu bleiben bis zum Tode. Denn er wußte seinen Wert zu schätzen, wenn nicht zu überschätzen. Aber eben deshalb war doch wohl noch unglücklicher als er ein Künstler, der nicht minder als Vorläufer der großen Idealisten gelten darf, und dem es gleichwohl nicht vergönnt war, in der eigenen Brust starke und ständige Widerstandskraft zu finden gegen äußere Verkennung Hebbel hat einmal aus tiefster Kenntnis gewisser seelischer Grundbedingungen seiner Zeit im Jahre 1847 geäußert, daß „in der geistigen Sphäre hin und wieder an gewissen Punkten mit Notwendigkeit ein Übergangsgeschöpf hervortreten müsse, das der Idee nach einer höheren Gattung angehören muß, als es durch seine noch mangelhaften Organe zu realisieren vermag“. Und er hat gefragt, wie denn wohl ein solches Geschöpf dem Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen entfliehen könne?

Das von Hebbel aufgeworfene Problem hat das Schicksal von Hans von Marées (1837—1887) beherrscht[1]. Marées, der schon in jungen Jahren in München als ein überaus begabter Künstler galt, hat den ins Inhaltliche hinüberschweifenden Idealismus Feuerbachs niemals ganz erkannt, geschweige denn anerkannt. Vielmehr kam er schon in München der Auffassung näher, daß die Kunst unter allen Umständen keine Symbolik des Empfindens oder gar Erkennens sei, sondern daß ihre einzige Aufgabe darin bestehen müsse, sichtbares Sein zu immer klarerem und reicherem Ausdruck zu entwickeln. Durchaus deutlich wurde ihm diese Anschauung aber doch erst in Rom, wo er seit 1864 weilte. Und keineswegs mit einem Male, wie eine Intuition, brach sie über ihn herein. Jahrelang vielmehr, während er anderen schon längst als ein untrüglicher, ganz in sich fertiger Führer galt, hat er immer und immer wieder mit sich gerungen, sich ihrer zunächst grundsätzlich zu bemächtigen.

[1] Vgl. Fiedler, Schriften über Kunst S. 369—462: Hans von Marées, u. a. m. Außerdem sind handschriftliche Aufzeichnungen über den Marées'schen Kreis von Arthur Volkmann benutzt.

Aber schließlich stand ihm fest, daß die künstlerische Thätigkeit nur auf die Idealisierung des Sichtbaren gehen könne, und daß es hierzu nötig sei, sich die Natur in allen Einzelheiten ihrer Wirksamkeit so völlig zu eigen zu machen, daß es möglich sei, aus ihrer intimsten Kenntnis her reproduzierend zu schaffen, ohne noch eines besonderen Studiums für den einzelnen Fall zu bedürfen. Also grundsätzlich zunächst absoluter Naturalismus — und das hieß doch um 1865 schon wenigstens physiologischer Impressionismus? —, aber dieser Naturalismus nicht eindrucksweise angewandt, sondern seinem Inhalte nach zusammengefaßt zu größeren Gedächtnisgruppen, die dann typische und somit idealisierte Formen der Eindrücke ergeben sollten, wenn sie im Bilde zur Darstellung gelangten. Oder anders ausgedrückt: gedächtnismäßige Zusammenfassung der Einzeleindrücke zu Eindruckssammlungen; und diese Eindruckssammlungen Formen der Darstellung.

Marées brachte zur Verwirklichung seiner Absicht ein unglaubliches Formengedächtnis mit; auf seinem letzten Karton waren Akte aus dem Kopf gezeichnet, die sich von anderen, später nach dem Modell gezeichneten als in keiner Weise verschieden erwiesen. Bei diesem Formensinn lag es ihm nun nahe, den Schwerpunkt seiner Malerei vor allem in die plastische Modellierung der Figuren und in die Wiedergabe der Umrisse und der Raumtiefe zu verlegen, soweit nicht etwa eine Typisierung von Eindrücken schon ohne weiteres und naturnotwendig wieder zur stärkeren Betonung der Form zurückführte. In diesem Sinne hat er denn zu schaffen versucht, und darnach wählte er sich seine Gegenstände: einfache Wiesengründe, sanft hügeliges Gelände, mäßige Baumgruppen, ab und zu ein Wasserspiegel, eine ferne Berglinie, — vor allem aber in der Landschaft große, meist nackte Figuren, auch Tiere, insbesondere Pferde, und dementsprechend zumeist antike Stoffe: „Urteil des Paris“, „Raub der Helena“, „Amazonenschlacht“, Hesperidenbilder mit dem ständig wiederholten Motiv des Orangenpflückens u. a. m.

In diesen und verwandten, teilweis auch mittelalterlichen Scenen bestrebte sich nun Marées, einer geschlossenen Gesichts-

vorstellung Ausdruck zu geben und zugleich in allgemeinen Formen die denkbar höchste Illusion der Wirklichkeit zu erreichen. Aber es gelang ihm nicht, sich genug zu thun. Immer und immer wieder übermalte er, was andere oft in der ersten Ausführung als am besten gelungen gefunden hatten, malte und malte, und zerstörte, was er geschaffen.

Das ist die Tragik dieses Künstlerlebens — die Tragik unzulänglicher Kräfte bei hoch gespannten Zielen. Es ist die größte Seite an Marées, daß er dieser Tragik nicht unterlegen ist. Er zwang sich zum Glauben an sich, und darum unterzwang er diesem Glauben auch andere. Derselbe Mann, der einsam und auftraglos bei verschlossener Werkstatt malte, der im Kunsthandel keinen Namen hatte, begeisterte die besten jungen Kräfte durch die Macht seiner Lehre — und wurde so mit zum Erzeuger und Beseeler einer neuen idealistischen Kunst. Was er gewonnen hatte und was man bei ihm gewann, das war der rücksichtslose, heilige Idealismus einer jüngsten, dem modernen Auge entsprechenden bloßen Formenkunst — einer Formenkunst hinaus über das Wissen und Können Feuerbachs.

* * *

3. Feuerbach schreibt in seinem Vermächtnis: „Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich so viel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geworden, und immer wenn mein künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brachgelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten, und eine Welt von Bildern stieg in mir auf. Bei einfacher Lebensweise erinnere ich mich während eines Zeitraums von beinah siebzehn Jahren kaum eines körperlichen Unwohlseins. Mein reizbares Wesen wich einer angeregten Ruhe, die mich fortan auch in Gefahren nicht verließ. Ich fing an, das Alleinsein zu lieben, das ich früher so schwer ertragen hatte."

In Rom hat Marées gelebt, in Rom ist Klinger gereift; Rom war auch die Lehrmeisterin Böcklins.

Böcklin, der 1827 zu Basel geboren und 1901 auf seiner Villa bei Florenz gestorben ist, war ein geborenes Farbengenie. So fand er bei Schirmer in Düsseldorf, dem letzten großen Idylliker der klassizistischen Landschaft, leidliche Förderung, sehnte sich aber doch — es war in den vierziger Jahren, in denen man in Deutschland zunächst die Vlamen kennen gelernt hatte — nach dem stärkeren historischen Kolorismus von Brüssel und Paris. Freilich haben ihn dann in Brüssel Rembrandt und Rubens schließlich weniger angezogen als die van Eycks, Roger van der Weiden, Memling und Bouts: ihre Farbenwelt, wie sie fast in den magischen Tönen sonnendurchglühter Glasfenster leuchtet, nahm ihn alsbald gefangen, und unter diesen Meistern wirkte wieder am meisten Bouts auf ihn, der am wenigsten erzählt, am meisten anschaulich hinstellt. Und in Paris erging es ihm ähnlich; auch hier fruchteten die modernen Lehren wenig und als dauernde Eindrücke seines Aufenthaltes blieben ihm fast nur einige miterlebte Scenen der Revolution.

Aber schon 1850, zweiundzwanzigjährig, fand Böcklin das Land seiner Verheißung, Italien. Und hier blieb er zunächst sieben Jahre in Rom — Jahre schwerer Entbehrung, die ihn doch nicht niederdrückten: in einem Augenblick höchster Not hat er, nach wenigen Tagen der Bekanntschaft, ein armes Römermädchen geheiratet. In dieser Zeit begann er seinen Sinn für Kolorismus, seinen Zug zur dichterischen Belebung bis hin zur Fabelwelt, sein besonderes Stilgefühl und insbesondere seinen ganz ungewöhnlich anschaulichen Raumsinn auszubilden und in Eins zu verschmelzen, begann er ein selbständiger Künstler zu werden. Denn Rom bot alles, um ihn in seinen angeborenen Neigungen zu fördern: architektonischen Charakter der Landschaft, lebendige Farbenwelt, tausend starke Eindrücke auf die Phantasie — und jene Stille, die für jede Konzentration reicher Kräfte notwendig ist. Er skizzierte viel nach der Natur, vor allem aber durchstreifte er Gebirg und Flachland, um zu sehen, zu sehen allein, und so in seinem unglaublich aufnahmefähigen Gedächtnis aufzuspeichern, was seine Phantasie so mit Formgehalt erfüllen konnte, daß sie

später ohne unmittelbare Vorlage und ohne Modell zur glühendsten und wahrsten Sprache im Bilde kam.

Die Werke seiner ersten Periode freilich, bis etwa 1862, zeigen noch nicht den Ausdruck innersten Bestrebens. Böcklin war ein Spätreifer; er schloß sich in dieser Zeit, etwa wie sein Freund und Mitschüler bei Schirmer, Franz-Dreber, noch an die klassizistisch-romantisch-idyllische Landschaft herkömmlichen Stiles an. Allerdings in ziemlich naturalistischer Formgebung; mit den heroischen Landschaften etwa Prellers, aber auch mit denen der spezifischen Idylliker, ja in späterer Zeit sogar Franz-Drebers verglichen erscheinen seine Bilder dem physiologischen Impressionismus zwar nicht angehörend, aber doch angenähert. Es ist das Moment, aus dem heraus sich, abgesehen von späteren, weiter führenden Raumexperimenten, am ehesten die Stellung Böcklins zur allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Malerei bestimmen läßt.

Gegen Schluß dieser Periode aber konnte sich Böcklin in Rom nicht mehr halten; er hatte die Bewunderung Feuerbachs, aber die Welt blieb vor seinen Bildern kalt; und so verließ er Italien. Dann kam ein erster Umschwung. Sein „Pan im Schilf" erregte auf der Münchener Ausstellung von 1859 Aufsehen: wo hatte man bisher schon so reiche und so satte Farben gesehen? Und die äußeren Lebensverhältnisse des Meisters besserten sich. Auch die innere Entwicklung verlief günstig; in dem Jahrzwölft von 1862 bis 1874 etwa reifte Böcklin den höchsten Zielen der siebziger und achtziger Jahre entgegen. Im allgemeinen ist er auch jetzt noch Landschafter; die Figuren bilden der Hauptsache nach noch bloße Staffage. Daneben stehen freilich gelegentlich reine Figurenbilder, wie eine „Euterpe" (von 1861) oder „Magdalenens Trauer an der Leiche Christi" oder „die Muse des Anakreon", und in ihnen bildet sich der Körper, insbesondere das Frauenideal der folgenden Zeit aus: die Italienerin, ja insbesondere Römerin in zartem, gelegentlich üppigerem Körper, schlank und darin germanischem Gefühl angenähert; in der Kleidung das feine Gefältel von Batist oder noch lieber seidenen Schleiern. In

der Landschaft aber wächst das dichterische Element, der Stimmungsgehalt, und vor allem die schweren, schwermutsvollen Stimmungen sind bevorzugt: das Dämmerungsvoll-Düstere im „Gang nach Emmaus“, das Schaurig-Gespensterhafte im „Ritt des Todes“, das Grausige in der „Felsenschlucht“, das Entsetzliche im „Furienbild“, das Drohend-Geheimnisvolle im „Heiligen Haine“. Dabei wird mit dem Wachsen des Stimmungsgehaltes die Staffage immer bedeutsamer — das Menschliche oder menschlich Empfundene drängt sich heran —: bis es ausnahmsweise schon in voller Ebenbürtigkeit mit der Landschaft erscheint, so in dem liebesschwülen Abendbild der den Amor entsendenden Venus. Dabei steigt dann durch Hereinziehen des Großfigurigen ganz allgemein die Plastik des Bildes, — wie denn gelegentlich schon Figuren auftreten, die, nicht mehr sichtbar handelnd, nur durch ihr einfaches Dasein, gleichsam bloß bildnerisch Stimmung ausdrücken —: die Gliederung der Gegenstände wird entschiedener, die Farbenwerte werden leuchtender und begrenzter, das Heroische scheint leise hervor als Inbegriff verstärkten Stimmungsgehalts und ins Dichterische gehobener Formen.

Es ist der Übergang zu der großen Zeit Böcklins, den fünfzehn Jahren von 1873 bis 1887, die der Meister der Hauptsache nach in Florenz, gegen Ende auch in Zürich zugebracht hat. Jetzt erblüht ihm ganz der große Stil, der Stil idealistischen Umrisses und Raumes, idealistischer Farbe, idealistischen Lichtes.

Das erste Jahrfünft bringt diesen Stil dem Stoffe nach mehr begrenzt zum Ausdruck, da nämlich, wo er sich am einfachsten verwirklichen ließ, am Menschen. Dieser tritt jetzt im Bilde entschieden hervor, die Haltung des Landschaftlichen wird bescheiden. Und wo die Natur mehr mitspricht, da redet sie durch Elemente, die sich dem plastischen Wesen des neuen, zunächst im Menschenkörper verwirklichten Stiles leicht unterordnen oder, ihrem Wesen nach formlos, die Stilisierung nicht vermissen lassen: so durch das Wasser — jetzt beginnen die gewaltigen Seebilder — oder durch Luftgebilde, die z. B. im „Kentaurenkampfe“ das Landschaftliche be-

herrschen. Um diesen neuen Elementen freien Platz zu schaffen, wird dann die Landschaft aus der Froschperspektive genommen; erst der tiefe Horizont vermittelt ganz die in ihnen ruhende Poesie. Später erst, zumal in einer Reihe schönster Frühlingsbilder, tritt dann eine pflanzlich und geologisch mehr belebte Landschaft auf: und damit bilden diese Darstellungen ebenso den Übergang zu den Schöpfungen der Jahre 1878 bis 1887, wie die Fresken im Baseler Museum (1868—70) von der Betonung des Landschaftlichen zum Figürlichen geführt hatten.

Worin besteht nun im einzelnen das Neue des Stils in diesem Lustrum? Das Wesentliche ist eine außerordentliche Erweiterung des Formen- und auch des Raumgefühls. Menschen und Tiere, das beherrschende Element des Bildes, erhalten statuarische Fassung; im Umriß werden sie gegenüber dem verschwimmenden Kontur der früheren Zeit hervorgehoben; wie im Relief bewegen sie sich vor dem Hintergrund und erhalten das Wesen des unmittelbar Greifbaren um so mehr, je stärker bei tiefgelegtem Horizont eine weite Fernsicht des Hintergrundes erstrebt wird. Und gelegentlich kommt dazu, wie z. B. im „Kentaurenkampf“, geradezu eine reliefartige Anordnung der Scene. Dasselbe Bild aber, das diese Anordnung des Figürlichen und Räumlichen zum ersten Male ganz vollendet zeigt, die „Venus Anadyomene“ von 1873, funkelt auch schon im Schmucke einer bis dahin unerhörten idealischen Farbengebung. Hier erscheinen jene Töne des Ultramarin, die in wunderbarer Tiefe leuchten, und jene gleichsam schöpfungsmäßige koloristisch-pathetische Palette wird gewonnen, die in der fortschreitenden Vervollkommnung der achtziger Jahre zu einer nur Böcklin eigenen Farbenwelt geführt hat.

Der Idealismus der Farben- und Formgebung aber ward von einer zwar nicht unvorbereiteten, aber doch erst jetzt ganz stark einsetzenden Änderung des dargestellten Inhalts begleitet. Dem pantheistischen Naturgefühl des Meisters genügten die natürlichen Gestaltungen nicht mehr und er ergänzte sie durch eine Welt märchenhafter Geschöpfe. Jetzt zieht Aphrodite, die Schaumgeborene, heran und mit ihr das vergnügt-sinnliche Volk

der Tritone und Nereiden und Nymphen und Najaden; Diana jagt auf Gefilden, die von Kentauren und Faunen bevölkert sind, und Pan flötet um die heiße Stunde des Mittags. Wer aber will immer unterscheiden, ob diese Wasserfrauen deutsche Meerweibchen sind oder klassische Nymphen? Und spielt diese Welt neben der Lyra nicht die Harfe? wird neben der Tritonsmuschel nicht die Laute gehört? Den antiken Figuren treten solche der deutschen Sage zur Seite, aber auch Personen der biblischen Überlieferung und des Gestaltenkreises der Renaissance, vor allem aus dem Lieblingsbuche Böcklins, Ariosts „Rasendem Roland" — ja selbst moderne Menschen, Sonntagskinder natürlich, junge Mädchen, Hochzeitsreisende, mischen sich in den unbewußt, triebartig, enthusiastisch mit der Natur fühlenden Chor. Denn in einem pantheistischen Gefühl sind sie alle eins, — und von ihm beseelt erhalten sie auch im Grunde einerlei Wesen. Sie haben eine diesem Gefühl entsprechende Gebärde, Muskelausstattung, ja ein ihm notwendig konformes Skelett: sie sind nur der fernen Abstammung nach noch antik oder germanisch oder christlich oder aus dem Heidenland der Renaissance: in Wirklichkeit haben sie das pantheistische Naturgefühl des 19. Jahrhunderts zum Vater und zur Mutter die Böcklinsche Phantasie.

Aber diese bunte Gesellschaft trieb den Meister weiter. Bedurfte sie nicht einer ihr nun noch mehr angemessenen, ihren jauchzenden, trauernden, schwärmerischen, lärmenden Instinkten gänzlich angepaßten Welt? Die Jahre 1878 bis 1887 bringen die Sonnenhöhe der Kunst des Meisters, — hatte er sich am Schluß der vorhergehenden Periode mit dem fiedelnden Tod zur Seite porträtiert, so steht am Schlusse dieser Periode das Selbstbildnis mit dem Lorbeerzweige.

Vor allem handelte es sich da um die Landschaft: wie war sie plastisch zu gestalten, wie die Form im besonders betonten Sinne, wie der Umriß zu gewinnen, ohne sie den gewaltigen Wirkungen des Lichtes und der Farbe zu entziehen? Lange hat Böcklin hier hin und her versucht; und es gehört zu den reizvollsten Aufgaben geschichtlicher Forschung auf dem Gebiete jüngster Vergangen-

heit, seine Experimente an den Bildern von etwa 1873 ab zu verfolgen. Seit etwa 1878 aber ist die Aufgabe gelöst, und wir sehen eine Landschaft von phantastischer Schönheit auftauchen ohne jede Spur des Verschwommenen in der Wiedergabe des Lichts: die „Gefilde der Seligen“ bieten das erste vollendete Beispiel. Da haben wir denn die charakteristische Landschaft Böcklins mit ihren an Botticelli und das Arnothal erinnernden Bestandteilen: eine Flachlandschaft mit Wiese und Wasser, von einzelnen Bäumen bestanden, mit niedrigem Horizont, den die höher aufsteigende Pflanzenwelt durchschneidet, mit fernhinstreichenden Bergen: das Ganze gelegentlich vertieft gedacht als ein stilles, niedriges Thal, bisweilen auch als linde Höhe mit ausgreifender Fernsicht. Und in diesem schier unbegrenzten Raum erscheinen Blumen und Bäume und Acker und Fels und Luft und Wasser stilisiert: die Blumen in der Weise der Meister des 15. Jahrhunderts gesehen, wie Nahgebilde in Lokalfarben und plastisch gehoben; die Bäume, meist von tektonischer Form, Pappeln und Cypressen, Lorbeer und Platanen, Weiden, Tannen und Birken, vom oberen Bildrand schon oft vor der Kronenbildung durchschnitten, bei dargestellter Krone in Blattbildung und Kronenumfang streng umrissen, oft geradezu in Hainen und Alleen künstlich gepflanzt und künstlich geköpft; das Land von Menschenhand zu Wällen und Gräben und Thälern und Buchten künstlich geordnet; der Fels gern behauen, mit einer Vorliebe für Spiegelungen gut geglätteten Marmors; selbst das Wasser in umbordeten Bächen und Becken und Springbrunnen künstlich geführt, und die Wolkengebilde aufgebaut zu grandiosen Architekturen. Freilich bleibt neben dieser Landschaft in alter, ja fortentwickelter Schöne die ungebändigte Kraft des Meeres bestehen — eines der größten Werke Böcklins, das „Spiel der Wellen“ (1883), giebt eben die Poesie dieser Kraft wieder —: aber auch hier wird die Woge technischer behandelt als bisher, treten magischere Farbenspiele auf als früher.

Damit war denn erreicht, was nach der Wendung um das Jahr 1872 notwendig erschien: derselbe Formcharakter galt jetzt

für die Gestalten wie die landschaftliche Umgebung. Indes indem beides, Gestalten wie Landschaft, einem durchaus idealplastischen Prinzip der Formgebung unterworfen worden war, ergab es sich als notwendig, daß dies Prinzip auch den Raum erfaßte, in dem Landschaft wie Gestalten lebten. Hier lag die schwerste Aufgabe: unablässig hat Böcklin daran gearbeitet, die plastische Stärke der Raumwirkung zu erhöhen. Soweit hier die Linearperspektive in Betracht kam, fiel das Problem teilweis mit der Kunst der Anordnung der landschaftlichen Kulissen zusammen; daneben kamen Tiefe des Horizonts gegen den beherrschenden Aufbau der Figuren im Vordergrund, Durchschneiden der Pflanzenwelt und tausend andere Hilfsmittel in Betracht. Voll verwirklicht aber konnte die neue Absicht doch nur werden im Bereiche der Farbe und des Lichtes. Und da der Meister hier bei der plastischen Wirkung des Vordergrundes auf das starke Spiel der Widerscheine in wassergesättigter Luft und die Dunstigkeit der Beleuchtung nicht rechnen durfte, wollte er nicht das Ebenmaß des Ganzen aufgeben, so blieb ihm, der dem physiologischen Impressionismus Mitteleuropas zeitweis nicht fern gestanden hatte, jetzt nur noch jene Farbenwelt zur Verfügung, welche gleichsam atmosphärenfreie klarste Tage Italiens aufweisen. Und in diesem Bereich kam es dann darauf an, die überreiche Tonabfolge der italienischen Landschaft, deren absolute Differenzen im Raum des Gemäldes wiederzugeben jeder menschlichen Palette versagt erscheint, doch in ihren wichtigsten relativen Abständen so einzufangen, daß der Eindruck einer schier unendlichen Abstufung von vorn nach hinten erreicht wurde. Das war das Problem, das Böcklin zu immer neuen Farbenexperimenten trieb, ihn insbesondere nach einem Malmittel suchen ließ, welches die Farben so dünn aufzutragen gestattete, daß der Malgrund, eine weiß grundierte und blanke Holztafel, durchscheine und die Farben fast wie in einem Glasgemälde leuchten lasse. Und in einer ziemlich verwickelten Technik, nach dem Durchproben zahlreicher alter Malweisen, gelang es ihm, die entsprechenden Mittel zu finden. Er verfügte schließlich über eine Farbenskala, die ihm die Möglichkeit

zu bisher für märchenhaft gehaltenen Kontrasten gab. Mit ihr brachte er es fertig, noch im Mittelgrunde ungebrochene Farben im hellsten Sonnenschein leuchten zu lassen, indem er die Kontraste im bläulichen Schattenlicht des Vordergrundes so stark wählte, daß sie selbst den warmen Mittelgrund zurückdrängten: dieser aber rückte dann wieder die Berge des Hintergrundes in die weitesten Fernen. Auf diese Weise schuf er für den Beschauer ein wohliges, ja überquellendes, den Rahmen gleichsam sprengendes, ein idealistisches Raumgefühl: eine Verdoppelung der Intensität seiner Empfindungen ergreift ihn und gleicht für seine Anschauung den Raum der plastischen Idealisierung der Gestalten an.

Eine gehobene Harmonie der gesamten äußeren Form ist damit erreicht, und es bedarf nur noch einer ebenfalls idealistischen inneren Harmonie, eines zur äußeren Form ebenmäßigen starken Stimmungsgehalts, um Kunstwerke von idealistischer Vollendung entstehen zu lassen. Böcklin erklimmt im Zenith seines Schaffens auch diese steilste Höhe. Zumeist, indem sich Natur und Gestaltenwelt das Gleichgewicht halten und die eine dieselbe Stimmung in uns auslöst wie die andere; so am vollendetsten wohl im „Spiel der Wellen". Bisweilen aber auch in der Art, daß entweder das Landschaftliche oder das Lebendig-Organische überwiegt, jeder Teil aber zur vollen Wirkung doch des anderen bedarf. In den meisten Fällen steht hier, aus begreiflichen Ursachen bei der Entwicklungsweise dieser Kunst, das Organische im Vordergrund, am wunderbarsten vielleicht im „Schweigen im Walde", diesem Bilde sowohl nordischer wie südlicher Phantasie, der Verkörperung jener schreckhaften Einsamkeit abgelegener Waldtiefen, in die die freieren Widerscheine der Lichtung hineinspielen. Für das Überwiegen des Landschaftlichen bietet ein großgeartetes Beispiel der „Prometheus" vom Jahre 1882: die stilisierte Landschaft eines über brandenden Wogen aufgebauten Gebirges, das sturmumweht und flutzerrissen in doppeltem Stockwerk bis zur letzten Höhe des Bildes aufragt, einem Himmel und einem Wolkenmeer noch eben Platz lassend, in deren erstickend enger Atmosphäre Prometheus

über die Berge hingelagert ist, ein ungeheurer, vergeblich ringender Riese.

1882 und 1883, für die deutsche naturalistische Kunst die Zeiten des Übergangs zur unmittelbarsten Wiedergabe von Licht-Farbeneindrücken, waren auch Böcklins größte Jahre. Aber auch diese Blüte hatte nur Augenblicke vollster Schönheit; schon meldeten sich Zeichen des Verfalls. Der Meister stand bereits an der Schwelle des Greisenalters, das Gedanken und Gewohnheiten zugewandt ist: lag es nicht nahe, daß aus der Stilisierung Manier und aus der Stimmung Allegorie ward?

Was sich schon früher ankündigte, hat deutlich eine fünfte Periode des Meisters seit 1887 etwa zur Reife gebracht. Dies Jahr zeitigte das Bild „Vita somnium breve", mit seinem Inhalt selbst ein Eingangsdenkmal in die frostigen Hallen des Alters: eine Darstellung der vier Menschenalter, noch in der Höhe meisterhafter Form- und Farbengebung, aber gedanklich komponiert: eine Radierung wäre dem Stoffe ebenso gerecht geworden. Und bald schwindet in der Behandlung von Inhalten, die sich bis zum platt Allegorischen verlieren — im Jahr 1891 malte der Meister eine Freiheit mit Palme, Adler und phrygischer Mütze — auch die Fülle und Kraft anschaulicher Bewältigung. Der Pinsel zerfließt und giebt die Plastik der Formen nicht mehr wieder, der Umriß wird grob zeichnerisch, das Formengedächtnis nimmt ab, die Raumbewältigung im alten Sinne schwindet. Die Einheit der Konzeption der großen achtziger Jahre verliert sich; der Meister beginnt zu schwanken zwischen schroffer Stilisierung und dem früheren Naturalismus der sechziger Jahre. Es sind Zeiten, in denen sich Böcklin nicht wohl fühlte; 1890 trat ein Schlaganfall ein. Aber noch war seiner Kraftgestalt mehr als ein Jahrzehnt vergönnt, und die Luft Italiens und des geliebten Florenz, wohin er 1892 wieder übersiedelte, zeitigten noch den Aufschwung einer reichen Nachblüte. Sogar neue Anschauungskreise und Gegenstände zu bewältigen gelang noch, und den Kopf schließlich voll von noch unausgeführten Ideen hat der Meister die Erde verlassen.

Böcklins allgemeine Bedeutung liegt darin, daß er den Weg gefunden hat, die moderne Farbenwelt so zu intensivieren, daß sie der idealistisch gesteigerten Wiedergabe der Form in ebenbürtiger Harmonie zur Seite trat, — und daß ihm gelungen ist, in dem Zusammenwirken von Form und Farbe auch den Raum so zu meistern, daß das Raumgefühl intensiviert erscheint. Halt dagegen machte seine Idealisierung noch vor den modernen spezifischen Lichterscheinungen. Nicht als ob er nicht auch Lichteffekte beherrscht hätte. Aber es sind solche begrenzter Art: die zarten, dunstigen, unendlich abschattierten Widerscheine liegen nicht im Bereiche seiner Kunst, sie sind mit dieser unverträglich: nur die allgemeine Helligkeit, die Helligkeit einer frühlingsfeuchten Atmosphäre hat er idealistisch verkörpert. Damit hängt die stoffliche Begrenzung seines Anschauungskreises zusammen. Nordischer Phantastik keineswegs abhold, ist Böcklin doch wesentlich der Idealisierung der italienischen Natur, genauer noch der Natur der italienischen Westküste treu geblieben. Damit fiel denn die ganze Poesie des cisalpinen Lichtes hinweg. Und auch innerhalb der gegebenen Grenzen sind es vor allem die weihevollen, die Feststimmungen der Natur und ihrer Lebewesen, denen der Meister auf der Höhe seiner Kunst nachgeht; selten nur hat er den trüberen Stimmungsgehalt des Herbstes, nicht zu häufig den heißwehenden Odem des Sommers gemalt: dem Lenz vor allem lebt er und in der heißen Zeit der Poesie des südlichen Meeres.

Der Gefühlsleiter nach aber bewegt sich Böcklin durch fast alle Reiche, die sich der Mitempfindung des Alls erschließen: neben dem Sinnigen wird das Ernste und Wehmütige veranschaulicht, neben dem Einfachen das Gemessene und Würdige; neben Ausgelassenheit und Scherz und heimlichem Humor steht Sehnsucht und Trauer und trostlose Schwermut; und Lieblichkeit und Erhabenheit sind oft, Schauer und Schrecken doch nicht selten wiederkehrende Gefühle. Begrenzt noch im Gegenstand der Darstellung, weil gebunden noch an eine gewisse Wiedergabe des Lichtes, ist Böcklins Kunst schier unendlich in der wandelnden Belebung der Natur durch Gefühle: das Herz des

Meisters durchpulst seine Schöpfungen in all seinen Schlägen, Regungen und Tiefen.

* * *

4. Hans Thoma, ein Bauernsohn vom Schwarzwald, 1839 geboren, wurde zwanzigjährig Winterschüler der Karlsruher Akademie, dreißigjährig Schüler Courbets. Von Courbet wurde er in den fortgeschrittensten Impressionismus der sechziger Jahre eingeweiht: als er aber im Winter von 1869 auf 1870 zehn große Bilder von je zwei Meter Breite in der neu errungenen Formensprache der Franzosen zu Karlsruhe ausstellte, fiel er damit in einer unerhörten Weise durch — und still und verstockt, wie er war, zog er sich zunächst nach München zurück. Später hat er dann lange verborgen in Frankfurt am Main gelebt, bis die neunziger Jahre Ruhmes die Fülle brachten und der Fürst seines Landes ihn in die Stadt eben der Akademie berief, deren Lehrern er früher so viel scheinbar vergebene Mühe gemacht hatte.

Entwicklungsgeschichtlich ist Thoma Idealist des vorgeschrittenen physiologischen Impressionismus, wie Böcklin Idealist der Anfänge dieses Impressionismus gewesen war: in diesem Sinne setzt er die Reihe der deutschen Idealisten fort.

Freilich hat er dabei, der äußeren Form nach, den Idealismus kaum über Böcklin hinaus gefördert, und auch in der Virtuosität der Technik ist er diesem keineswegs gewachsen. Nicht als ob er auf dem Gebiete formaler Fortbildung nicht Großes hätte leisten können, — wer wird bei dem Maler eines Bildes wie „Die raufenden Buben" glänzende technische Veranlagung verkennen? Aber diese Seite seiner Kunst fesselte ihn nicht, denn er wurde von einer ganz anderen Gewalt völlig in Anspruch genommen und gleichsam mit Beschlag belegt: von der Macht einer überquellenden dichterischen Phantasie.

Und diese Phantasie hat nun, im Gegensatz zu der aller anderen Idealisten dieser Reihe, keine Spur von Kosmopolitismus an sich; sie ist durchaus und rein deutsch. Ob Ausländer Thoma ganz oder auch nur einigermaßen verstehen können? Jedenfalls ver-

sieht Thoma das Ausland nicht. Denn er mag von ihm malen, was er will, einen englischen Strand oder die Felsenriffe des Gardasees oder die verbrannte Ebene der Campagna: es ist alles eins und wird alles deutsch, — und selbst die Italienerinnen werden bei ihm zu deutschen Frauen in fremder Maske.

Im Banne unverlierbaren Deutschtums aber ist Thoma wiederum von einer ganz besonders eigenwilligen, niemals verkennbaren Phantasie beherrscht. Er sieht weder die einfache Wirklichkeit, wenn er schafft, so gut er sie in der Skizze abkonterfeit, noch erfassen ihn die anschaulichen Ideen der Zeit. Zwar nähert er sich ihnen gelegentlich: seine Stillleben und seine Bildnisse zeigen, was sein Wirklichkeitssinn vermag; und in den Allegorien späterer Jahre nähert er sich auch inhaltlich bisweilen besonderen Zeitgedanken. Aber ganz daheim ist er doch nur im einfach mit der Phantasie erfaßten Gegenständlichen. Und da erhalten alle seine Schöpfungen, Menschen, Tiere, Landschaften, etwas gleichsam Stumm-Belebtes: sie strotzen von innerem Leben, aber sie behalten es bei sich und eröffnen sich traulich nur dem, der sich ihnen innig hingiebt. Das ist die Wesensverwandtheit Thomas mit dem ersten großen holländischen Maler Dirk Bouts, der auch auf Böcklin so eindrucksvoll gewirkt hat; auch den Gestalten von Bouts ist ihr Geheimnis Pflicht, und sie reden selbst unter Landsleuten nur zu den Sonntagskindern, die die Kraft besitzen, den Zauber, der sie umgiebt, zu brechen.

Dabei ist diese besondere Begabung Thomas wie ein feiner Geruch, der alles durchdringt; kein Gebiet des Anschaulichen ist ihm und seiner Malerei verschlossen, überall sieht er geheimen Sinn und baut aus dessen Kenntnis die Dinge in einfacher Gegenständlichkeit auf. Muß da noch gesagt werden, daß er eine fromme Natur ist? Gottselig und kampflos, mit dem frohen Vertrauen des Nachtwandlers schreitet er seines Wegs durch diese wogende Welt, dem Sämann gleich, den er so oft gemalt hat:

Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence;
Et je médite, obscur témoin,
Pendant que déployant ses voiles
L'ombre où se mêle une rumeur
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur. (Victor Hugo.)

Thomas Kunst ist so in noch ganz anders umfassendem Sinne als die Kunst Böcklins nur die Entwicklung seiner Phantasie, nicht seiner Technik[1]. Gewiß ist das für Thoma nicht ungestraft geblieben, — denn auch der Reichste entfernt sich nicht von der Natur, ohne zu leiden. Aber diese Entwicklung war sein Schicksal. Auch zeigen die ersten Jahre der Selbständigkeit den Meister technisch noch sorgsamer und noch eher in den Geleisen des Courbetschen Impressionismus, wenngleich von Anbeginn die rein aufs Anschauliche im deutschen Sinne gerichtete Einbildungskraft die Beleuchtungsfrage beiseite schiebt und sich an die Formen hält, die in der unbestimmten Helligkeit aber sehr bestimmten Luftklarheit des deutschen Spätnachmittags leben.

In der Wahl der Gegenstände ist Thoma in dieser ersten Zeit so unbegrenzt wie nur je; er malt alles, Landschaft und Bildnis, Tierstück und Figurenbild, Stillleben und gelegentlich sogar Innenbilder, — doch ist bezeichnend, daß er von vornherein dem Historienbild ebenso fern bleibt wie dem erzählenden Sittenbild: seine Kunst ist immer ausschließlich rein anschaulich. Innerhalb seines Bereiches aber bevorzugt er die tiefe Versenkung, die Wiedergabe der Kraft des Gemütes: so

[1] Darum sind auch die Perioden der Entwicklung Thomas schwerer zu umgrenzen als die der Entwicklung Böcklins. Es kommt hinzu, daß das Böcklin-Werk (München, Photograph. Union, 3 Bde.) einstweilen eine leichtere Übersicht über das Werden des Meisters vermittelt, als dies beim Thoma-Werk für Thoma der Fall ist; wenigstens nach dem Stande vom Dezember 1899 bis Februar 1900, in denen die Studien zum obenstehenden Texte gemacht wurden. Seitdem ist übrigens ein 3. Band dieses Werkes hinzugekommen. Vgl. zum Folgenden auch H. Thode, Hans Thoma, 1891; F. H. Meißner, Hans Thoma, 1899; H. Thode, H. Thoma u. s. Kunst, 1899.

in dem schon jetzt häufiger anklingenden Motiv des Dorfgeigers oder des Pflügers und des Sämanns, und so nicht am wenigsten in der Landschaft. Denn in ihr zunächst, und allenfalls noch im Bildnis, liegt in dieser frühesten Zeit seine Stärke. Dabei ist er im Landschaftlichen vor allem im Schwarzwald, am Oberrhein und am Main — kurz in seiner Heimat und in Gebieten, die dieser Heimat verwandt sind, zu Hause; und besonders haben es ihm wiederum Berg und Thal und Fluß dieser Mittelgebirgslandschaften angethan. Da malt er mit Vorliebe deren langhinstreichende Züge, teils aus einem Winkel des Thals, teils von beherrschender Höhe aus; aber auch stille Plätzchen im Garten, am Bach, auf der Wiese behagen ihm. Und all diese Landschaften sind Frühlingslandschaften oder solche noch kornbewegten Sommers; der Herbst ist selten, und den Winter kennt Thoma fast nicht: denn den hat er während seiner Lehrjahre nicht auf dem Lande beobachtet.

Aber allmählich wendet sich seine Phantasie. Leise, leise kann man die Übergänge in der Landschaft verfolgen. Es sind noch die blumigen Wiesen von ehedem und die einsamen Waldweiden, die Winkel im schweigenden Tann und die lauschigen Eckchen am Bach; aber die Menschen werden auf ihnen allmählich bedeutsamer. Sie spielen, sie lustwandeln, sie brechen Blumen: sie beginnen auszusprechen, was die Natur sie empfinden läßt. Es ist noch nicht das Figurenbild; am allerwenigsten sind die Gestalten schon reliefmäßig behandelt und die Landschaft zum Hintergrund gemacht. Aber Mensch und Natur sind nicht bloß gleichsinnig, sondern auch schon gleichwertig nebeneinander gestellt. Dementsprechend wird die Landschaft doch mehr Dolmetsch von Stimmungen und deshalb vereinfacht; ein breiter Pinsel streicht lange Berghalden hin und blanke Wasserspiegel, der Vordergrund wird im großen Zug gehalten: das Ganze geht etwas nach dem Panorama zu und beginnt monumental zu werden. Und das unbeschadet aller Innigkeit und Gemütstiefe, — fern bleibt alles eigentlich architektonische Empfinden, sogar die italienischen Landschaften dieser Zeit haben es nicht.

Und indem sich die Landschaft wandelt, wandelt sich weiter das Verhältnis des Malers zu den Erscheinungen überhaupt. Alles wird einfacher und will deutlicher sprechen; das Naturantlitz der Erde giebt diese Sprache nicht mehr her: die Mythologie drängt sich auf, zuerst die allgemeine, dann eine persönliche. Es sind Umbildungen, die sich mehren, je stärker sich der Meister den Vierzigern nähert; sie leiten seine große Zeit ein. Zwar mit der antiken Mythologie ist Thoma ständig auf gespanntem Fuße; seine Faune sind immer Philister geblieben. Und auch die nordische Mythologie, zu der ihn gelegentlich Richard Wagner verleitet, liegt ihm nicht: er ist kein Berserker, und Siegfried ist bei ihm ein lyrischer und kein Heldentenor. Da geht es mit der christlichen Legende schon viel besser und allem, was wir zur Geschichte des christlichen Heilsweges rechnen können. Ganz aber giebt sich Thoma doch nur in seiner höchsteigenen, selbstgeschaffenen Mythologie: und die ist grunddeutsch im Sinne unserer Märchen. Da treten zuerst Frauen und Kinder auf, keine Putten, sondern deutsche Pausebacks, keine Musen oder Charitinnen, sondern deutsche Mütter und Mädchen. Eine der ersten ganz gelungenen Schöpfungen ist hier die „Nacht“ vom Jahre 1875: durch den Sternenglanz eines wunderbar bewölkten Himmels tragen weiche Wolken die Mutter Nacht mit zwei träumenden Kindlein im Schoße. Und auch schon in den Fresken für das Ullmannsche Haus vom Jahre 1875 tritt Thomas Märchenkinderwelt auf. Eine der liebenswürdigsten Schöpfungen des Meisters auf diesem Gebiete ist dann die sogenannte Puttenwolke, ein Motiv, das er am vollendetsten wohl 1879 verkörpert hat: die Auflösung der unseren Kleinen so teuren weißen Schäfchenwolken des Hochsommers in eine Schar lieblich spielender Kinder, mit verwundert zwischendrein schauendem Himmelsblau und Blumenguirlanden zu Füßen. Aber daneben taucht nun eine ganze mythologische Welt auf: Meerweiber, nackte Flötenbläser an nächtlichen Gewässern, idyllische Hirten an Quell und blumigem Ufer; und kleine Wolkenkinder, die wohl gar auf den klingenden Fittichen eines Raben einsam und allein den gewagten Flug über

Berg und Thal versuchen hin durch die azurenen Höhen des Himmels.

Das alles wirkte nun auf die Technik des Meisters. Seit seinem fünfzigsten Jahre etwa kommt es zu Wandlungen, aus denen fast ein neuer Stil hervorgeht. Die Landschaft wird nun mit noch breiterem Pinsel und in noch zarteren Schattierungen behandelt, zugleich aber für ihre Formen ein bestimmterer Ausdruck gesucht: hierdurch wird die Zahl der das Stimmungselement enthaltenden Motive nochmals verringert: und das Endergebnis ist bei aller Lyrik ein monumentaler Charakter. Indem aber die Landschaft so in einfachsten Harmonien zu tönen beginnt gleich den langgezogenen Accorden eines Orchesters, tritt der Mensch aus ihr hervor als der personifizierte Träger dieses Klanges, dieser Empfindung. Die Staffage wird jetzt großfigurig; und in fester Zeichnung erscheinen die Gestalten abgehoben von dem Raume, der hinter ihnen in weite Fernen verläuft. Diese Auffassung findet sich am frühesten in den „Badenden Frauen", dem „Heimweg," dem „Einsamen Ritt", der „Flucht nach Ägypten"; es sind Bilder aus den Jahren 1888 und 1889.

Anfang der neunziger Jahre nahm dann Thoma, wenn auch in anderem Sinne, eine Thätigkeit wieder auf, zu der er als Knabe einst bestimmt gewesen war: er begann zu lithographieren; und es entstanden nun jene Blätter einer neuen Kunstlithographie, die heute so viele deutsche Häuser schmücken. Sie waren anfangs recht einfach, dann steigerte der Meister die Technik vom bloßen Eintonblatt hellen Papiers zur Verwendung von Tonpapieren mit genau auf sie eingepaßter Schattierung der Zeichnungsfarbe und von da zu Blättern im Mehrfarbendruck, für deren Nüancierung alle Erfahrungen der modernen Chemie nutzbar gemacht wurden. Und bald zeigte sich, daß auch vom Standpunkte der persönlichen technischen Entwicklung des Meisters her die neue Kunst gewählt war. Denn wenn diese vom spitzen zum breiten Pinsel, von der breiten Arbeit zur strengeren Umreißung der Figuren des Vordergrundes und vom Umreißen schließlich fast zum Zeichnen fortgeschritten war,

so mußte sie als Unterlage diejenige zeichnende Kunst besonders willkommen heißen, die am weichsten war und am leichtesten Stimmung aufnahm und wiedergab. Diese Kunst aber war die des Steindrucks.

Was Thoma im Steindruck geschaffen hat, weist meist auf ältere Funde seiner Phantasie zurück, und auch frühere Studien nach der Natur sind benutzt worden. Dabei tritt die Landschaft noch mehr zurück und siegt fast ganz das Großfigurige. Und mehr noch: die Technik der immer noch fortgeschaffenen Ölgemälde beginnt sich nun dem lithographischen Zeichnungsstile anzunähern, ja unterzuordnen. Nie war Thoma pikant in der Farbe, ja auch nur stark sinnlich gewesen: jetzt verlieren die Farben den goldigen Schimmer früherer Zeiten und werden leicht harte, stumpfe, auf Einzelheiten verzichtende Flächenfüller; immer hatte sein Schaffen bei aller Fülle und Fruchtbarkeit das Schwere, Strenge, Arbeitsvolle des deutschen Bauern behalten: jetzt erscheint die ganze Herbigkeit dieser unbeholfenen und doch so treuen und liebenswerten Anmut: die Bilder werden fast zu kolorierten Zeichnungen, und aus ihnen spricht beinah unverhüllt nicht mehr der Maler, der manneskräftig der Erscheinungswelt als etwas in sich Vollendetem zugewandt ist, sondern der Greis altväterischen Sinnens und Denkens.

Sollte es das Schicksal des Übergangsidealismus sein, in einer neuen Kartonkunst zu enden?

* * *

5. Max Klinger, geboren 1857, war in den ersten Perioden seines Schaffens vornehmlich Radierer und ist jetzt vornehmlich Bildhauer: — er weist in einigen Zügen zurück auf Genelli und Schwind und deren Vorgänger bis ins 18. Jahrhundert; und er ist der letzte der Idealisten der Übergangszeit, er weist vorwärts in eine anders geartete Zukunft.

Radierung und Kupferstich, die Fürstinnen im Reiche jener Künste, die Klinger unter dem Namen Griffelkunst zusammengefaßt hat, waren im Laufe des 19. Jahrhunderts von

ihrer Höhe weit herabgesunken. Wo huldigten ihnen noch große Künstler wie einstens Dürer und Rembrandt? Teilweis schon seit Marcanton, erst recht dann seit der Zeit der Rubensstecher und ihrer Nachfolger im 18. Jahrhundert hatten sie, nun Sklavinnen des Pinsels und Meißels, zumeist der Reproduktion von Kunstwerken der Malerei und Bildnerei gedient und demgemäß illustrativen Charakter angenommen. Und das war im 19. Jahrhundert noch schlechter geworden. Zwar der Linienkupferstich hielt sich in der Wiedergabe der größten Meisterwerke der Malerei ungefähr noch auf alter Höhe, aber für die einfache Illustration traten Lithographie, Holzschnitt und auch der unkünstlerische Stahlstich so vernichtend in Wettbewerb, daß die Radierungen fast ganz, der Kupferstich beinahe verschwanden.

Sollten demgegenüber beide Techniken wieder Gefäße künstlerischen Schaffens werden, so bedurfte es der Loslösung von der Illustration und des Eintritts eines Augenblicks, in dem sie zugleich berufen erschienen, der allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Richtung des malerischen Auges zu besonders leichtem Ausdruck zu verhelfen. Dieser Moment kam mit dem Impressionismus, wenigstens für die Radierung: denn keine andere Schwarzweißtechnik ist auch nur annähernd in gleicher Weise wie sie imstande, das Licht in dem bloßen Gegensatze zweier Farben lebendig zu machen.

Klinger ist in deutschen Landen der größte Meister der neuen Kunst, die damit möglich ward. Und schon sehr früh, zwanzigjährig, begann er von ganz bestimmten Gesichtspunkten her in ihr zu schaffen. Er selbst hat später in seinem 1891 geschriebenen, 1893 veröffentlichten Büchlein über die Griffelkunst ausgeführt, was ihm vor allem als Vorzug der Radierungskunst erscheint: die Möglichkeit, schärfste Gegensätze von Licht und Schatten bis zur Darstellung von direktem Licht und direkter Dunkelheit herauszuarbeiten; die Freiheit zu scharfer Betonung des Rhythmus und der Bewegung, und dadurch der Handlung, auf dem Wege zeichnerischen Umrisses; die Möglichkeit, ohne definierten Hintergrund darzustellen; das leichte

Verschmelzen selbst naturalistischer Darstellung mit der Ornamentik. Das Zusammenwirken dieser Freiheiten, die allesamt die Malerei nicht besitzt, erlaubt es dann, tausendmal frischer und intensiver als in der Malerei in einer gleichtönigen Folge von Bildern ein Stück Leben im schnellen Wechsel aller nur zugänglichen Eindrücke wiederzugeben: „sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken: nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche, ohne anzustoßen."

Man sieht, wie diese Kunstweise phantasiebelebt sein muß, soll sie bedeutend wirken. Denn wie in der Dichtung und Musik die Worte und Töne zu Strophen und harmonischem Satze, so schießen hier die einzelnen Scenen zu Gruppenkompositionen zusammen: nicht das einzelne Anschauliche, sondern ganze Anschauungskreise, ganze sinnliche, aber gedankenhaft verbundene Gebiete müssen als groß empfundener Inhalt ins Leben treten.

Eben in diesen Zusammenhängen lag für Klinger der Reiz der Radierung. Denn er gebietet über eine Phantasie, die an Intensität die Thomas erreicht, an Ausdehnung und Reichtum der Gestaltung aber nicht bloß sie, sondern auch die Böcklins bei weitem übertrifft. Ja fast zu reich ist sie. Überwältigend steigen ihre Eindrücke aus unerschöpflichem Born hervor und bedrängen einander und verdrängen, so daß nicht selten phantastische Gebilde von einer Fülle der Zusammensetzung entstehen, die unentwirrbar bleibt. Wie aber sollte einem solchen beständig sprudelnden Quell die Malerei genügen? In der Radierung erst ergoß er sich auf sein eigenstes Gefilde.

Dabei zeigen bereits gewisse Radierungen der ersten Periode (1877—1880) den Stil des zukünftigen Meisters. In den „Rettungen des Ovid" erscheint das Ornamentale beinah schon in der Vollendung, gewiß aber ganz in dem Reichtum der späteren Werke, — und merkwürdig berührt dabei, wie gewisse viel später auftauchende Eigenheiten der modernen kunstgewerblichen Ornamentik, wie schon einmal ähnlich bei Runge, bis ins einzelnste vorgebildet erscheinen. Und wie anmutsvoll

ist der bunte Wechsel pflanzlicher und tierischer Elemente, und mit welcher Energie des Animalischen ist der ornamentale Mensch in den Schmuckrahmen eingefügt: und schon trägt dieser ornamentierte menschliche Körper leise Züge eines persönlichen Stils, schon scheinen hier jene schmächtigen, straffen, sehnigen Formen angedeutet, die, Angehörige einer modernen Eisenzeit, für Klinger später mehr als für irgend einen anderen deutschen Künstler bezeichnend geworden sind. Aber auch im Landschaftlichen ist bereits manches von dem späteren Klinger vorhanden, so vor allem die Umgießung der geologischen Elemente in die Formen einer persönlichen Gebirgsarchitektur und deren eindrucksvolle Gliederung bei aller phantastischen Üppigkeit des bedeckenden Pflanzenwuchses. Dagegen ist der Mensch als Figur und Staffage noch wenig persönlich gebildet: noch ganz überwiegt hier der Stoff die Form und die Überlieferung das eigene Schaffen.

Um wie vieles führt da eine zweite Periode (1880—1888) weiter, die zugleich durch das Schaffen wenigstens an einem großen Gemälde, dem „Urteil des Paris“, sowie, gegen ihr Ende, durch den Übergang zur Bildnerei charakterisiert wird. Die „Intermezzi“, die im Beginn dieses Zeitabschnittes stehen, vergegenwärtigen wohl am besten, was Klinger in den ersten vier Jahren seiner Radierungskunst zunächst technisch erreicht hatte. Für Deutschland, darf man fast sagen, ist in dieser kurzen Zeit der Charakter der modernen Radierung erobert worden, namentlich die geistreiche Verbindung von reiner Radierung mit Aquatintamanier und anderen Techniken, deren Kombinationen Klinger auch später durch eine Fülle großer und kleiner Erfindungen bereichert hat. Mit dieser erhöhten Technik aber näherte sich der Künstler nun vor allem den Problemen des eben damals in Deutschland um sich greifenden psychologischen Impressionismus: es ist einer der interessantesten Momente seiner Entwicklung. Am frühesten klingt dieser Impressionismus wohl an in vier großen Landschaften aus dem Jahre 1880: es sind Experimente in verschiedenem Licht; man könnte sie geradezu als Zeiten des Tages bezeichnen. Und

wie stellt sich da Klinger zu der neuen Kunst? Es ist dieselbe Behandlung, die wir später in seiner Malerei beobachten werden, — nur hier noch viel unmittelbarer durch die Technik der Radierung veranlaßt, wie dort durch die Forderungen eines malerischen Idealismus: er lehnt ihre Forderungen nicht ab, aber er ordnet sie der Form unter und ist dadurch veranlaßt, das Licht zu idealisieren. Nichts ist in dieser Hinsicht bezeichnender als das vierte dieser Blätter, das „nächtliche Dorf": eine Landschaft, die ganz in moderner Lichtauffassung, doch in dieser stilisiert gegeben ist; findet sich doch hier sogar schon jene stilisierende Behandlung der atmosphärischen Luft und der Lichteffekte, sowie vornehmlich auch der Wolken, in der Klinger später bis zu anthropomorpher Umformung der Wolkengebilde fortgeschritten ist. Später hat er dann die Behandlung der modernen Lichtprobleme in der Radierung noch viel umfassender aufgenommen; namentlich die „Dramen" (1881—83) strotzen von immer und immer wieder anders gewendeten Experimenten in dieser Richtung.

Es sind Versuche von hohem Interesse: sie ergaben für Klinger die Notwendigkeit, zunächst wenigstens als Radierer Umriß und Form nicht fallen zu lassen, so sehr sich auch gerade durch die malerischen Lichtexperimente die Tiefe und Ausdrucksfähigkeit der Radierung steigern ließ; und sie wiesen damit den Maler bei aller Bereitwilligkeit, impressionistische Errungenschaften aufzunehmen, doch auf das Plastische der Erscheinungen hin bis zu dem Grade, daß, freilich innerer Veranlagung entsprechend, aus dem Maler der Bildhauer hervorging, hervorgehen mußte. In diesen Zusammenhängen beruht die Einheit der Kunst Klingers und der Vielen, die heute in harmonischer Verbindung von Malerei, Bildnerei und auch Baukunst idealistisch schaffen.

Was Klinger noch weiter an der Radierung festhielt, das war die Überfülle seiner Phantasie und sein grüblerischer, damals noch nicht aus pessimistischen Stimmungen zum Optimismus freudiger Entsagung durchgegorener Charakter. Und so bildete sich zunächst noch wesentlich auf diesem Gebiete sein

Stil weiter. Und innerhalb dieses Bereiches drängte er jetzt vor allem einem abgeschlossenen Ideal des menschlichen Körpers zu. Der Cyklus „Ein Leben" (1881—1884) zeigte da schon ziemlich klar den Grundtypus; vollendeter aber trat er erst in dem Cyklus „Eine Liebe" (1879—1887) hervor. Dies Werk verdankt seinen Abschluß und das freie Künstlertum seiner besten Blätter den Jahren des Pariser Aufenthalts (1883—1887) und der stillen Einwirkung der Handzeichnungen Lionardos im Louvre. Nicht als wenn Lionardo Pate der besonderen Formen geworden wäre. Wohl aber hat seine Kunst den Meister auf seinem Wege zum allgemein Menschlichen begleitet. Und so tauchen sie denn jetzt auf, diese wie aus Metall geschmiedeten Körper mit der scharfen Betonung der Hüftpartie als der Stelle, die für die Bewegung des körperlichen Gesamtmechanismus entscheidet, jene Männer mit den unerbittlich harten Muskeln und die Frauen, deren Nervengeflecht gleichsam offengelegt ist, deren Muskulatur von ständig harmonischem Gebrauch nicht minder gespannt ist als die der Männer; und über des Meisters Kunst hinaus darf man wohl sagen: das moderne Körperideal, das Ideal einer kraftsuchenden und sportfreudigen Zeit ist gefunden.

Die großen Radierungscyklen der späteren Zeit, „Vom Tode" I und II und die „Brahmsphantasie", haben diesen Errungenschaften grundsätzlich nicht viel Neues hinzugefügt. Nur daß der Mensch jetzt wie in seinem Denken so in seinem anschaulichen Schaffen immer mehr an die erste Stelle tritt. Es waren die Zeiten einer Wandlung der Weltanschauung des damals etwa dreißigjährigen Künstlers: aus dem Elend zufälligen Daseins richtete er seine Blicke empor zu den Momenten ewiger Dauer, zu der Natur, von der ihm Hilfe kam: und in dieser Wandlung besann er sich auf sich selbst und in sich auf den Menschen: weit mehr als früher begann er ihn zu lieben, immer mehr wurde er weltfreudig und lebensfrisch.

Zwar das letzte der großen Radierungswerke, die Brahmsphantasie, der Versuch, Musik in die bildende Kunst der Radierung umzusetzen, führte ihn auf gewisse Ausgangspunkte

seiner Entwicklung zurück: auf das malerische Element, auf die Phantastik der Darstellung, auf eine Formengebung, die vor allem einer vagen, mehr musikalisch gearteten Einbildung entgegenkommt: nichts bezeichnender, als daß die Aquatintamanier wieder stärker auftritt und daß das Werk in seiner Gliederung, seinen Intermezzi und stimmungsvoll gesteigerten Teilen wie an die Formen der Musik so am meisten unter allen Werken der darstellenden Kunst an die Jugendschöpfung der Ovidischen Rettungen erinnert. Und auch die Ausführung trägt malerischen Charakter: neben Tönen von zartester Feinheit, einer Wiedergabe namentlich der Fleischtöne wie auf dem durchscheinenden Fadengewebe dünnen Batists, steht da, wo es der malerische Ausdruck verlangt, breite, ja flüchtige Behandlung.

Die beiden anderen Werke aber, die Cyklen vom Tode, bringen mit ihrem ernsten idealischen Gehalte, mit ihren tiefen Grübeleien über das Wesen von Mensch und Schicksal den Verzicht auf alle spielenden Formen früherer Jahre: die reiche Ornamentik fällt dahin zu Gunsten gelegentlich angewandter schwerer Architektonik, namentlich romanischen Barocks; und die heitere Fabelwelt halb humoristisch, halb grotesk behandelter Zwischenwesen zwischen Natur und Mensch ist abgestorben. Die reliefmäßige Komposition der Scene, vereinzelt schon früher verwendet, wird nun zur Regel; und riesenmäßig, als statuarische Kolosse erscheinen die menschlichen Körper vor tief gelegtem Horizont. Und was für Körper! Jetzt erscheint das neue Körperideal nun auch im einzelnen durchgebildet, und der Künstler verliert sich in die entzückende Betrachtung und Wiedergabe jeder Einzelheit des Muskelspiels. Raffiniert feine Strichlagen werden den leisesten Andeutungen von Muskelanstrengung und Muskelruhe gerecht; wie mit seidig schillernden Mitteln erscheint der Körper modelliert. Da verschwindet denn die frühere Verbindung der Radiertechnik mit der Aquatinta; die Grabstichelarbeit überwiegt, aber nicht in den groben Linien der Stecher des 17. und oft noch des 19. Jahrhunderts, sondern in den feinsten Schattierungen, wie sie die galvanoplastische

Verstählung erlaubt, und auch der Hintergrund, alles Landschaftliche unterliegt der erhöhten Technik. Diese Landschaft aber kennt jetzt nur noch eine allgemeine idealistische Belichtung und wird ihren Formen nach gleichsam zum Gobelin der vor ihr und um sie spielenden Scene, — nicht bloß ihre geologischen Elemente, auch die atmosphärischen und pflanzlichen unterliegen der Stilisierung, und nicht selten verschwinden ihre Tiefen in Abtönungen, die den Raum fast nur noch wie einen Schleier, eine bloße Andeutung des Räumlichen hinter der figürlichen Scene erscheinen lassen.

Es versteht sich, daß diese Entwicklung den Künstler zur Plastik hindrängte — daß daher seine Malerei in Öl nur noch eine Übergangsstufe zu dieser sein und daß sie deshalb in einem Zeitalter des Impressionismus von vornherein idealistischen Charakter haben mußte.

Klingers erstes großes Gemälde, das „Urteil des Paris“, 1884—87 in Paris entstanden, zeigt sofort diesen persönlichen Idealstil. Auf einem hochgelegenen Mosaikboden, von dem eine weite Umschau auf blühende Landschaften des Hintergrundes gewonnen wird, erscheinen die Göttinnen vor Paris, dem Hermes zur Seite steht, in weiter Entfernung voneinander stehend, die eine völlig nackt, die andern in verschiedenen Stufen der Entkleidung. Die Anordnung der Gestalten ist friesartig: kein reicher Kontrapost, keine wirksame Überschneidung oder Verdeckung der Figuren; und sie ist reliefmäßig: scharf und deutlich umrissen heben sich die Körper vom Hintergrunde ab. Trotzdem ist die Raumwirkung bedeutend. Denn die Landschaft im Hintergrunde ist mit ihrem tief liegenden Horizont durch reiche Gliederung und lebensfrohes Licht weit hinausgerückt, und der Vordergrund ist durch einen Rahmen stark architektonischen und plastischen Charakters schon seinerseits raumtief gestaltet. Und das Licht? Die Probleme des fortgeschrittenen Impressionismus? Klinger ist nicht eigentlich Kolorist; ihm fehlt der Sinn für das Blühende der Farbe. So steht er den koloristischen Versuchen der Idealkunst Böcklins fern. Die Farben sind bei ihm kühl behandelt, und eine allgemeine idealische

Belichtung ist die Folge. Aber innerhalb dieser hell genommenen Belichtung sieht der Künstler überaus fein; sein Sinn für Abschattierung von Lichtwerten steht höher wie bei anderen Idealisten. So werden denn die Nüancen der Licht-Farbeneindrücke innerhalb der allgemeinen Helle sehr wohl festgehalten, festgehalten namentlich auch für die Fleischpartien. Aber sie sind so fein, daß sie in der Nähe für das gewöhnliche Auge um so weniger wirken, als das „Parisurteil" wie fast alle anderen Gemälde Klingers ein Werk von sehr großen Abmessungen ist. Darum erscheint denn die Darstellung in diesem wie anderen Gemälden von der Nähe aus gesehen flach. Tritt man aber weiter weg, so erhöht sich mit jedem Schritte rückwärts die Plastik und Tiefe, bis sie bei großer Entfernung, oft 30—40 Schritten, ein erstaunliches Maß erreicht. So ist der Künstler recht eigentlich zum Wandmaler geboren.

Klinger ist aber während seines Pariser Aufenthaltes auch schon als Bildhauer thätig gewesen. Als er dann, in den Jahren 1888—1892, seine Werkstatt nach Rom verlegte, war es erst recht seine Absicht, plastisch zu arbeiten. Indes der gewaltige Eindruck der südlichen Farbenwelt, in welche die Formen unablöslich getaucht zu sein scheinen, führte ihn nach früheren zahlreichen impressionistischen Versuchen hier nochmals zum Studium des malerischen Impressionismus. Und aus ihm heraus erstanden, gewiß nicht ohne den Einfluß der Maréesschen Überlieferung wie der Kunst Signorellis und Botticellis, der Meister einer Zeit, in der die Bildnerei die Führung der Künste gehabt hatte, von neuem große Werke idealistischer Malerei, die „Kreuzigung" (1888—91), die „Pietà" (1890) und „Christus im Olymp" (1893—96). Es sind Schöpfungen, die sich dem Parisurteil unmittelbar anschließen, nur von einem noch mehr geläuterten, vor allem plastischeren und mehr auf Zusammenhang im gebundenen Raum berechneten Stile. Zugleich zeigen sie von Bild zu Bild eine unverkennbare Steigerung der Ausdrucks- und Kompositionsfähigkeit. Die „Kreuzigung" steckt im einzelnen noch voll von Erinnerungen an Renaissance und Antike, die Lichtführung ist noch

nicht ganz einheitlich; wo, etwas gegen das Prinzip der bloßen Reihung, die Figuren überschneiden, gehen sie noch nicht recht voneinander los. Die „Pietà“ ist viel gleichmäßiger durchgearbeitet und von größter Feinheit der Lichtwerte, doch versagt der Himmel mit seinen gelblich-rosa-blau-grünen Tönen. Am höchsten steht „Christus im Olymp“, auch inhaltlich ein Gemälde, das dem Stoffe im großen Sinne und ergreifend gerecht wird.

Den Künstler aber hatte es während der Jahre, die diesen Werken angehörten, immer unwiderstehlicher zu der Technik gezogen, auf die ihn doch schließlich alles hinführte, zur Plastik.

Allerdings war er damals in bildnerischen Versuchen nicht mehr Neuling; ja er hatte schon Bedeutendes zu schaffen begonnen: die Anfänge der „Salome“ führen noch in den Pariser Aufenthalt, der erste Entwurf zum „Beethoven“ stammt aus dem Jahre 1887. Aber diese Werke, deren eines auch heute noch nicht völlig abgeschlossen ist, tragen oder trugen doch wenigstens noch etwas vom Charakter des Malerischen; ja bei der Konzeption der „Salome“ kann man an Einflüsse der Radierung denken: oder sind die am Fuße der Halbfigur angebrachten Köpfe eines verzweifelnden, zu Grunde gerichteten Jünglings und eines lüstern aufblickenden Alten wirklich künstlerische Empfängnisse eines Bildners? Und weiter wurde in den Anfängen dieser Zeit die Frage nach der Farbigkeit der Plastik, wie die erste Bearbeitung des „Beethoven“ zeigt, zu sehr im malerischen Sinne gelöst. Später hat dann Klinger eine viel diskretere Farbigkeit des Bildwerks bevorzugt, wie sie namentlich die Arbeit in buntem Gestein ermöglicht, und er hat diese Bevorzugung mit dem Ideal eines durchweg und seiner Natur nach farbigen architektonischen Gesamtkunstwerks in Verbindung gebracht. Vor allem aber entspricht es diesem im Grunde noch malerischen und innerhalb der Malerei wieder idealistischen Zuge, daß die ersten plastischen Werke noch einen bestimmten inhaltlichen Charakter zeigen: gewisse Stimmungen, gewisse seelische Haltungen sollen zum Ausdruck gelangen. So ist die

furchtbare „Salome“ (endgültige Fertigstellung 1892—93) mit ihrem Sphinxköpfchen auf dem elegant bekleideten Rumpfe, mit den kalten Augen und dem höhnisch-gierigen Munde und den Tatzenhänden die Verkörperung der perversen Instinkte und des Raubtiertriebes der modernen Dirne; so giebt der Kopf der „Kassandra“ (ohne Rumpf schon 1886 vollendet) den Gefühlen der unheilahnenden Prophetin Ausdruck. Das gewaltigste Werk dieser ersten Periode aber ist der „Beethoven“ (noch nicht vollendet): der Meister vornüber gebeugt auf einem broncenen Throne, dessen Flachbilder sehnsuchtsreichen Verzicht und hoheitsvolle Hingabe verkünden, in erhabener Begeisterung vor sich hinschauend, im Augenblick des Übergangs zur schöpferischen That; mit dem Thron in überirdische Sphären entrückt, ihm zur Seite ein zu raschen Schwüngen aufsteigender Adler.

Die volle plastische Periode Klingers aber, die seit 1895 etwa beginnt, bezeichnet etwas anderes. Es ist eine Bildnerei des nackten rein Körperlichen ohne irgendwelche inhaltlichen, dichterischen Beziehungen, eine Plastik, der man die Entstehung aus gleicher Hand mit den großen Werken der Radierung und der Malerei nur an gewissen Eigenheiten persönlichen Stils ansieht. Den Übergang zu dieser Periode bezeichnen schon die Bildwerke am Fuße der großen plastischen Umrahmung des „Christus im Olymp“; hier ist es zunächst der nackte Körper allein, der den Künstler fesselt: auf der einen Seite ein untersetzter Körper in Vorderansicht, in verzweifelndem Aufringen, schon bewegter als alle früheren plastischen Schöpfungen des Meisters, auf der anderen ein zarter, sehniger Rücken in sehnsuchtsvollem Emporstreben; nur an zweiter Stelle schieben sich psychische Momente ein, erscheinen die beiden Bilder als Verkörperungen des zu vergeblichem Kampf schreitenden Heidentums und der in sieghafter Demut aufsteigenden christlichen Lehre. Ganz aber stehen schon im Bereich der neuen Periode die Bildwerke, die seit 1896 entstanden sind: so die „Badende“ und die „Kauernde“ und andere mehr. Denn sie wollen nichts außer sich selbst, sie sind nur Akte im höchsten Sinne des Wortes: unbewußt sich

darbietende Verherrlichungen der Schönheit des Menschenkörpers. Aber — und hier zeigt sich die Persönlichkeit ihres Schöpfers — sie sind nicht beschaulichen Charakters: dramatisch bewegt sind sie alle, und das Muskelspiel, das durch die stärksten eben noch in das Urmaterial des Blockes hinein zu bannenden Bewegungen ausgelöst wird, zeigt den menschlichen Leib als einen von tausend Bewegungsmotiven durchpulsten Mikrokosmos.

V.

1. Die idealistische Kunst der Übergangszeit und des physiologischen Impressionismus — so können wir wohl die Kunst der großen Idealisten von Feuerbach bis Klinger entwicklungsgeschichtlich bezeichnen — hat in ihren schöpferischen Geistern von mindestens etwa Ende der fünfziger bis in die neunziger Jahre geblüht — mehr als ein Menschenalter: dann gingen ihre letzten Vertreter ins Zeichnerische oder Bildnerische über, Thoma zur Lithographie, Klinger, der schon universaler als seine Vorgänger mit der Radierung begonnen hatte, zur Plastik. Von der Gunst des Publikums getragen, also mit innerem Anteil angeschaut und angeeignet wurde diese Kunst aber erst seit den achtziger Jahren. Noch im September 1870 schrieb Feuerbach von Rom an seine Mutter: „Gieb wohl acht! Berliner Ausstellung 1870, letzter Saal, Totenkammer benannt, oberstes Stock, unter dem Plafond, in verkehrtem Licht: Medea und Urteil des Paris von Anselm Feuerbach. Miete einen trockenen Platz im Lagerhaus und lasse die Bilder in ihren Kisten einstellen. Es ist das Beste für sie und mich. Ich war unwohl, grenzenlose Müdigkeit, unüberwindlicher Ekel." Mitte der achtziger Jahre sah sich Böcklin anerkannt; sein Tod im Jahre 1901 erweckte in den geistig lebenden Teilen der Nation das ungeteilte Gefühl der Trauer.

Man muß sich das vergegenwärtigen, will man gegen die Entwicklung unseres neuesten Idealismus, desjenigen des psychologischen Impressionismus, nicht ungerecht sein. Er hat in seinen frühesten ganz charakteristischen Erscheinungen um die

Wende der achtziger Jahre zu den neunziger Jahren eingesetzt; er ist also noch ganz im Werden. Man wird ihn deshalb noch nicht abschließend beurteilen oder darstellen können — weshalb er auch hier nur gestreift werden soll — ; wohl aber kann man seine allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen klar legen, und man wird immerhin gut daran thun, dies zu wagen.

Die Idealisten der fünfziger bis neunziger Jahre hatte ein außerordentliches Gedächtnis für das Anschauliche, ein Weiterschauen über die Einzelerscheinung des Alltags hinein in den Typ, und die Fähigkeit dichterischer Stimmungswiedergabe trotz aller — oder vielmehr innerhalb aller Stilisierung ausgezeichnet. So waren sie zu schlichter Vollendung vorgedrungen: das eigentlich Geistreiche fehlt — auch bei Klinger wenigstens in den Gemälden —; etwas Strenges und Reines nimmt in ihren Bildern ein; eine stille Feierlichkeit umfängt uns. Dabei hat dieser Ernst nichts Trübes; ruhige Heiterkeit vielmehr spricht aus den Werken. Es ist die Heiterkeit einer von Willkür freien Gesetzmäßigkeit, des Gleichmaßes, der Selbstverständlichkeit des Dargestellten. Denn diese Bilder wollen nichts erzählen: sie sind ein Angeschautes an sich, sie geben neben der Form keinen äußeren Inhalt, sondern nur Stimmung: sie gehen auf in dem Gehalt der Anschauung und Empfindung. Und darum kennen ihre Meister keine Unterschiede äußerlich-stofflicher Bewältigung mehr: sie malen weder Tierstücke, noch Stillleben, noch Historien, noch Sittenbilder, noch Landschaften, sondern Bilder beliebigen Inhalts, aber mit einem ganz sicheren Stimmungsgehalt.

Was war nun nach alledem, in zwei Worten gesagt, das Wesentliche dieser Kunst?

Bei jedem Idealismus wird man zwischen Form- und Gehaltsidealismus unterscheiden müssen. Der Formidealismus beruht immer auf der bewußten Typisierung jener Erscheinungen der Natur, welche der naturalistischen Anschauung jeweils zugänglich geworden sind, und auf der Ausgestaltung wieder dieses typisch Angeschauten zum Individuellen, zum singulär Ange-

schauten im einzelnen Kunstwerk. Der Gehaltsidealismus kann im ganzen ein doppelter sein: er kann dem Kunstwerk einen Stimmungsgehalt geben oder einen Ideengehalt, einen mehr primitiven Zusatz von persönlicher Empfindung des Künstlers, oder einen Zusatz, der, zwar auch empfindungsgemäß und anschaulich gewandt, doch in den großen sittlichen und religiös-metaphysischen Gedankenkreisen der Zeit wurzelt. Dabei ist selbstverständlich, daß der Stimmungs- oder Ideengehalt vielfach auch die Typisierung des naturalistisch Erschauten und damit die Form mit bestimmen wird.

In der idealistischen Malerei der fünfziger bis neunziger Jahre ist nun der Gehalt fast ausschließlich stimmungsmäßig; wo er ideenmäßig wird, setzt die Zeichnung ein: die Radierungen Klingers. Aber auch der stimmungsmäßige Gehalt wird in einer Form zum Ausdruck gebracht, die, entsprechend noch dem technischen Historismus, in leisem Widerspruch nicht selten mit dem physiologischen Impressionismus, an der zeichnerischen Grundlage des Bildes vielfach festhält und jedenfalls die menschliche Gestaltenwelt in einer Plastik des Umrisses wiedergiebt, die mit weiteren Fortschritten des Impressionismus nicht vereinbar war.

Hier tritt die Achillesferse dieses Idealismus zu Tage, der Teil, wo er sterblich war. Wie konnte sich eine ständig zunehmende Reduktion der impressionistischen Malerei auf bloße Licht-Farbeneindrücke mit der starken Plastik, der Flachbildkomposition gleichsam dieses Idealismus befreunden oder auch nur abfinden? Die großen Gemälde Klingers enthalten das äußerste noch Denkbare an gegenseitigen Zugeständnissen — darüber hinaus war keine Ausgleichung mehr denkbar und hat keine stattgefunden.

Wenn aber nun der volle Licht-Farbeneindruck des psychologischen Impressionismus in sein Recht trat: wie konnte er formales Prinzip eines neuen Idealismus werden? Auch hier standen, nur jetzt ganz anderswohin führend, die beiden Wege der Typisierung der Form und der Erfüllung dieser Form mit Stimmungs- oder mit Ideengehalt zur Verfügung.

Die Formenkunst des neuen Idealismus hat zunächst zum modernen Ornament und zum Plakatstil geführt. In einfachster Weise. Ein Licht-Farbeneindruck, auf seine reinste Natur reduziert und somit typisiert, ergiebt nichts als einen hellen, mit äußerst unsicherer Grenze versehenen Farbenfleck. Will man ihn begrenzen, so muß die Grenze in ihren ungefährsten Formen umschrieben, d. h. sie muß ornamentiert werden. So entsteht bei einer typisierenden Kombination mehrerer oder vieler Licht-Farbeneindrücke ein scharf ornamentiertes Gebilde, das innerhalb der einzelnen, durch ornamentale Umrisse getrennten Teile von Farbentönen in den belichteten Lokalfarben erfüllt ist. Nun sind aber dem psychologischen Impressionismus alle Gegenstände nur Kombinationen von Farbeneindrücken: sie alle kann daher ein auf diesem Impressionismus aufgebauter Formidealismus ornamentieren. Und er thut dies auch. Wendet er das Verfahren auf ganze Scenen oder menschliche und tierische Gestalten an, so entsteht der moderne Plakatstil; unterwirft er ihm dagegen bloß pflanzliche Gegenstände, so erhält man das moderne Ornament. Denn dies Ornament ist grundsätzlich pflanzlicher Natur.

Man darf sich hinsichtlich des Ornaments nicht dadurch beirren lassen, daß es in seinen spezifischen Formen anfangs aus England zu uns gelangt ist. Dort haben die Prärafaeliten weit früher als wir in Deutschland einen psychologischen Impressionismus — und eben aus ihm bereits auch ganz folgerichtig das moderne englische Ornament entwickelt. Dies englische Ornament hat aber in Deutschland erst Eingang gefunden, als die Zeit erfüllt war: als auch die deutsche Kunst zum psychologischen Impressionismus fortschritt; dann freilich, weil aus der eigenen Entwicklung her erwünscht, mit reißender Schnelligkeit. Und hierauf hat sich in diesem Ornament genau so wie in England auch in Deutschland eine Weiterentwicklung nochmals zurück in vereinfachtere Formen vollzogen. Von den ornamentierten Pflanzen, Lilien, Hyazinthen, Alpenveilchen, Disteln u. a. m. haben sich die Blätter losgelöst und sind zum selbständigen Ornament geworden. Dabei ist ihre vegetative Form immer mehr vereinfacht worden und schließlich

nur die organische Schwingung übrig geblieben, die heute — ähnlich einer verwandten pflanzlich-ornamentalen Schwingung des romanischen Stils — unser ganzes Kunstgewerbe, vom Buchdruck in seinen ornamentalen Teilen bis zur Möbelindustrie, durchsetzt.

Es ist ein Vorgang von großem entwicklungsgeschichtlichen Interesse. Denn wie diese neue Pflanzenornamentik der alten der Urzeit und, ihrem Formgehalt nach, auch der Tierornamentik der Urzeit so überaus ähnlich ist — es ist davon schon die Rede gewesen — so hat auch die urzeitliche Ornamentik die gleiche Auflösung ihres organischen Ornaments in einzelne Teile und das selbständige Fortleben dieser Teile erlebt. Nur daß der Vorgang, der sich zu unserer Zeit in wenigen Jahren vollzog, dort zur Vollendung mehrerer Jahrhunderte bedurfte. Um so viel leben wir rascher, als unsere Ahnen!

Neben dem Formenidealismus in Ornament und Plakatstil — die ja beide schließlich nur durch den Stoff der Darstellung getrennte Entwicklungen von gleicher Grundlage her sind — hat sich im psychologischen Impressionismus aber auch ein Gehaltsidealismus entwickelt. Und dieser Vorgang ist von mindestens gleich hohem Interesse.

Der primitive Gehaltsidealismus wird immer Stimmungsidealismus sein. Fraglich bleibt dabei bloß, woher die Stimmung genommen wird, die das Kunstwerk erfüllen soll. Sie kann persönlich sein im höchsten Sinne des Wortes: so war es bei den großen Idealisten der Übergangszeit der Fall. Darum sind sie alle anfangs nicht verstanden worden, haben alle anfangs leiden und kämpfen müssen. Sie kann aber auch allgemeiner einer gewissen Zeit, einer gewissen Umwelt entspringen, wobei dem einzelnen Künstler der persönliche Anteil an seinen Schöpfungen dennoch gewahrt wird, wenn er auch in diesem Falle weit mehr als Vertreter seiner Zeit, denn als Vorläufer der Formkunst auftritt. Dieser zweite Fall trifft nun im allgemeinen für die Stimmungskunst des psychologischen Impressionismus zu.

Nicht als ob sie deshalb nicht an die allgemeinen Stim-

mungselemente des Übergangsidealismus in vielem Betracht anschlösse. Im Gegenteil. Denn das eben war für diese Übergangskunst das Charakteristische, daß sie um die Mitte der achtziger Jahre anfing verstanden zu werden, und daß sie in den neunziger Jahren populär ward. In den Kreisen der Nation, welche nicht bloß der vergangenen, sondern auch der zeitgenössischen Kunst leben wollten, entwickelte sich um diese Zeit und mit den Jahren immer breiter ein Verständnis für die Stimmungen des Übergangsidealismus, und auf der breiten Grundlage dieser Empfindungen ist dann die Stimmungskunst des psychologischen Impressionismus erwachsen.

Woher kam nun dies Verständnis? Es kam, um es mit einem Worte zu sagen, aus dem raschen Erwachsen der modernen Psyche in weiten Kreisen: aus der Zunahme der Reizsamkeit. Es ist ein Moment, das wir etwas eingehender verfolgen müssen, denn nur aus seinem besonderen Charakter erklären sich gewisse Eigenschaften des modernsten malerischen Idealismus.

Die Reizsamkeit ist im allgemeinen eine Folge unserer modernen Lebensverhältnisse: sie ist das psychische Gesamterzeugnis der Entwicklung unserer heutigen sozialen und wirtschaftlichen Kultur auf dem Boden desjenigen Menschenmaterials, das die Vergangenheit der Gegenwart zur Durchbildung dieser Kultur überlieferte. Besonders stark und bezeichnend ersteht daher die Reizsamkeit in den Mittelpunkten des modernen Gesellschafts- und Wirtschaftslebens, in den großen Städten.

Wie aber bilden sich nun auf dieser Grundlage besondere ästhetische Bedürfnisse? Das moderne Leben ist insofern besonders unästhetisch, als es zu beständigen Störungen der geistigen Konzentration führt. Das ewige Hasten, der Pfiff der Lokomotive, das Klingeln der Straßenbahn, die ständige Überschwemmung mit Postsachen, der zudringliche Nachrichtendienst der Zeitungen, die steigende Zahl von persönlichen Berührungen bei ständig erhöhter Leichtigkeit des Personenverkehrs, dies und vieles andere legt vor allem den Wunsch nahe, dem Sklaventum des Augenblicks zu entfliehen: den Wunsch nach

Ruhe im geistigen Genuß, ein stilles Sichversenken in ein Dasein, dessen festliche Stunden von keiner Roheit des Daseinskampfes gestört, dessen Summe dem freien Flug der Einbildungskraft gewidmet sein müsse.

Für die Erfüllung dieses Wunsches ist, bei dem schwachen religiösen Interesse der letzten Generationen, seit langem schon die Kunst im weitesten Sinne des Wortes eingetreten — zunächst nur für begrenzte Kreise, dann, mit der Entwicklung der Reizsamkeit zu einer seelischen Haltung der führenden Klassen, in immer höherer Potenz und weiterer Ausdehnung. Und da kam nun an erster Stelle die bildende Kunst in Betracht; denn die Dichtung und noch mehr die Tonkunst erfordern zu vollem Genuß eine willenskräftigere, persönlichere Konzentration: — aber die gerade scheute man, der war man in mancher Hinsicht am wenigsten gewachsen. In diesem Zusammenhang versteht es sich auch, wenn unter den bildenden Künsten wiederum die Malerei besonders bevorzugt ward: denn eben sie stellt an eine persönliche Initiative im Genuß die geringsten Anforderungen. So schmückte man denn sein Heim mit Bildern, später immer mehr auch mit anderen Werken der Kunst und des Kunstgewerbes, um in stillen Stunden, sich selbst hingegeben, in leiser Anregung durch die Umgebung rasch den Weg ins Land der Phantasie zu finden. Da ist denn klar, wie solche Kunstwerke als treue, stille Anreger und Begleiter der Stimmung beschaffen sein mußten: sie mußten den Reiz zarter Harmonien in sich tragen; etwas Geheimnisvolles, Lockendes, Rätselhaftes, etwas Außerweltliches, Paradiesisches, Himmlisches, etwas Pathetisches, das sich dennoch nicht aufdrängt, etwas von einem Freund, der zur geweihten Stunde spricht, ohne gebeten zu sein, sonst aber schweigt, etwas Diskretes: das alles mußte ihnen eignen.

Und doch wieder: auch ganz andere Eigenschaften mußten sie haben. Denn dem reizsam-nervösen Menschen ruft der Dämon seines Innern doch immer und immer wieder sein Raste nicht! zu: und so sucht dieser Mensch auch in der Versenkung noch den Genuß der Erregung. Wie nun die Be-

dingungen eines solchen Genusses mit jenen sanften, quietistischen Harmonien mischen? Es ist das Problem des modernen Idealismus der Stimmung; und auf die verschiedenste Weise hat man es gelöst und versucht man es weiter zu lösen. Sehr nahe liegt ein Motiv, das man das der Jugend nennen könnte — hat doch das Wort Jugend sogar den Titel für eine bekannte Zeitschrift der neuen Richtung hergegeben und für eine Bewegung im Kunstgewerbe, die sich mehr oder weniger an diese Zeitschrift geknüpft hat. Da wird der Kontrast jugendlicher, nicht selten vor allem geschlechtlicher Empfindungen gegenüber dem Erregung suchenden Ruhebedürfnis ausgespielt. In derselben Richtung liegt es, wenn der Gegensatz zwischen raffinierter und primitiver Kultur heraufbeschworen wird, und Scenen einer vorweltlichen Unschuldswelt oder auch Darstellungen in der Art der nach unseren Empfindungen naiven Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts vor uns entrollt werden. Allgemeiner leistet dann schon der Eindruck des Fremdartigen, nicht selten auch des Perversen dieselben Dienste: Japanismen, Assyriaca und Ägyptiaca, Sensationen aus den Zeiten des Rittertums in romantischem Lichte, wunderliche Allegorien, seltsame Farbenbuketts abenteuerlicher Pflanzenformen u. dergl. mehr treten hervor.

Und all die mit diesen Stoffen als Stimmungserregern verbundenen Stimmungen, all die Wünsche und stillen, oft unbewußt gebliebenen Bedürfnisse der modernen so ruhebedürftigen und so reizsamen Seele sollte nun der neue Idealismus des Licht-Farbeneindruckes befriedigen! Mußte er nicht hierzu aus der strengen Form der herkömmlichen Linienkunst herausgehen, selbst wenn es ihm technisch möglich gewesen wäre, wenigstens einiges strenger Zeichnerische noch festzuhalten? Es war klar: dem extremsten Bedürfnis der neuen Welt entsprach nur die Farbensymphonie, Farbendichtung, Farbenorgie. Dabei mußte dann das Körperliche ins Ornamentale gezogen werden und, des besonderen Rhythmus seiner Eigenbewegung verlustig, in den ungefähren Linien seines Umrisses einen Rhythmus annehmen, der dem gleitenden Wogen der Stimmung entsprach; dabei

mochten Himmel und Luft und Sonne und Sterne ihrer Natur nach verschwinden und durch orangefarbene, ultramarine, violette, gelbliche, ja grasgrüne Phantasmagorien ersetzt werden; dabei mochte das Festeste für den Menschen als solchen, der Mensch selbst, ja sogar das Bildnis eines bestimmten Menschen dem Willkürgesetze einer bestimmten Farbenharmonie unterworfen werden: — es war erlaubt, denn es gefiel ebenso wie rote Baummassen, lastende Bergformen in der Färbung des Vitriols und zu Daunenbetten geballte Schwefelwolken von bleierner Schwere.

Das sind nun freilich die ausbündigsten Erscheinungen, und weit mehr als in Deutschland sind sie in England und Frankreich zu Tage getreten, wo ein Idealismus dieser Stimmung schon viel früher, in England fast seit Blake (1757 bis 1828) und sicher seit Rossetti (1828—1882), in Frankreich seit Moreau (1826—1898) einzusetzen begann. Aber auch auf deutschem Boden fehlen sie keineswegs ganz, und sicher beruht auch hier der neueste Stimmungsidealismus auf einer Reizsamkeit, für welche das Abgraben der Empfindungswelt hinab bis auf den Nervenreiz charakteristisch ist. Denn wie kommt denn eigentlich diese moderne Stimmung in der Malerei zustande? Doch offenbar dadurch, daß Lichtfarbenreize, die ursprünglich aus der Erscheinungswelt her, als von bestimmten Gegenständen ausgehend, zur Aufnahme gelangen, nun umgekehrt von der Psyche aus selbstthätig und in willkürlichen Phantasien des Lichts und der Farbe hervorgerufen werden. Es ist der ewig wiederkehrende Vorgang: gegen die stärkere seelische Durchdringung der Erscheinungswelt, wie sie die fortschreitende Kultur bringt, und wie sie gleichsam die Seele mit immer unselbständigeren Bildern anfüllt und unselbständigerer Thätigkeit zu überliefern droht, reagiert diese, indem sie die neuerworbenen Mittel der Wiedergabe von sich aus in freier Form und selbständigem Thun idealistisch umbildet. —

* * *

2. Als der erste große Meister der neuen Stimmungskunst auf deutschem Boden kann Franz Stuck, geboren 1863,

bezeichnet werden. Stuck hat als Zeichner begonnen; 1882—84 erschienen von ihm Allegorien und Embleme, 1886 Karten und Vignetten; auch drei Gruppen Monatsallegorien besitzt man von ihm, deren eine in den Fliegenden Blättern erschienen ist. Erst um 1887 ging er zur Malerei über, und im Grunde ist er immer stark Zeichner geblieben. Das giebt ihm entwicklungsgeschichtlich eine Stellung ganz im Anfang der neuen Stimmungskunst; das erklärt, wie es ihm möglich war, um die Jahre 1893—94 aus einem zart-nervösen Farbenstil anscheinend unvermittelt in eine leidenschaftlich flammende und sinnlich kitzelnde Schwarzfarbenmalerei überzugehen. In seinen Bildern haben aber die gut gesehenen und gezeichneten Gegenstände einen so starken Überwurf von Licht-Farbeneindrücken, daß das Zeichnerische äußerlich ganz verschwindet — und die Eindrücke sprühen in raffinierten Effekten eines geradezu durchtriebenen Farbensinnes. Dabei ist Stuck alles, was die moderne Reizsamkeit verlangt: launisch, barock, geistreich, epikurisch; von der qualvollen Sinnlichkeit, die das Grausame liebt; und doch scheinbar wieder ganz urweltlich und paradiesisch, wenn auch paradiesisch brutal. So ergeht er sich mit Vorliebe in der Darstellung vorsintflutlicher Vorgänge des Liebeslebens, die er mit den pikanten Mitteln allermodernster Kunst malt, damit der Gegensatz von Stoff und Behandlung sinnlich aufreize. Und einen verwandten Gegensatz trägt er auch in andere Stoffe; er hat eine Innocentia gemalt, die verführerisch ist, und eine Allegorie der Sünde, die nur programmmäßig abschreckt; eine Athene mit den leichtsinnigsten Augen und den aufgeworfensten Lippen einer fatalen Venus ist ihm gelungen; und auch sehr viel Heiligeres hat sein Pinsel nicht verschont. Kann da die Landschaft bei Stuck mehr als der Kanevas animalischer Stimmungen sein? Sie hat bei ihm kein eigenes Leben. Sie schwingt in den Tonwellen der Gestalten, sie giebt die Obertöne der Dissonanzen, die für diese angeschlagen sind: und darum lebt sie gern in sehnsuchtsvollen Farbenschleiern der Nacht, noch lieber in den schwülen Dämmerungsschauern der Schäferstunde. Gewiß hat Stuck auch andere

Stoffe gemalt als erotische; ob er aber je eine Landschaft nicht erotisch oder wenigstens sinnlich erregend gemalt hat, scheint zu bezweifeln.

Und doch eignete sich gerade das Landschaftliche an sich, von nur mitsingender, mittönender, gleichsam mitduftender, mäßig betonter Staffage belebt, für diese Künste eines psychologischen Stimmungsimpressionismus: und auf ihrem Gebiete hat diese neueste Kunst in der That bisher die reinsten Triumphe gefeiert. Hier treten uns die Namen Julius Exters (geb. 1863) und Ludwig von Hofmanns (geb. 1861) entgegen. Exter ist an Besnard gebildet; seine „Welle“ und sein „Verlorenes Paradies“ geben von ihm die beste Vorstellung. Hofmann steht mehr auf eigenen, deutschen Füßen; er ist unser größter Farbenschwelger; er versteht es thatsächlich, Landschaften märchenhaften Wesens in die Eindrücke seiner Farbenpsyche aufzulösen und landschaftliche Symphonien ertönen zu lassen, deren Themen unvergeßlich sind. Mehr nach der Gebundenheit der ornamentierten Landschaft des Licht-Farbeneindrucks strebt dagegen schon die Kunst Schultze-Naumburgs (geb. 1869); diese Gebundenheit in eindrucksvollen Formen, bis zu landschaftlich-ornamentalen Vorlagen für Wandteppiche, erreicht zu haben, ist die Eigenart Leistikows (geb. 1865).

Doch wer wird hier die Namen aller derer finden wollen, die auf diesem Felde noch heute oder erst heute thätig sind? Ein Gang durch die Säle des großen malerischen Wettstreits der Nationen auf der Pariser Weltausstellung zeigte, daß es sich hier der spezielleren Phantasiedurchbildung dieser Meister nach um eine Kunst recht eigentlich germanischen Charakters handelt; daß hier neben uns Schweden und Norweger mehr phantastisch, Dänen sinniger und Vlamen gegenständlicher malen, daß die Bewegung erst im vollen Ansatz ist, und daß ihr Ausklingen noch nicht so bald zu erwarten scheint.

Freilich: in dem Idealismus des künstlerischen Gehalts steht noch über der Stimmungskunst die Kunst der Idee, der religiösen, ethischen Gemeinempfindung. Sollte nicht auch sie von der idealistisch gewandten Technik einer Malerei aufgesucht werden, die am

Ziele neuer Formen angelangt ist? Die Voraussetzung einer allgemeinen Kunst dieser Art würde allerdings nur eine große ethische, metaphysische, religiöse Bewegung bilden können — — und wer kann trotz mancher günstiger Vorzeichen sagen, ob und wann eine solche einzutreten vermöchte? Wohl aber hat es — eines der vielen Zeichen dafür, daß unser Volk der modernen Zeit in stärkerem Zusammenhang mit dem Alten folgt, als andere Nationen — in deutschen Landen schon früh einen Maler gegeben, der auf eigene Faust, unmittelbar aus der Lehre eines fortgeschrittenen Impressionismus heraus, dem höchsten Ideale einer solchen Ideenkunst, dem religiösen, zustrebte. Es ist Fritz von Uhde.

Uhde ist 1848 geboren, war bis zum Jahre 1877 Reiteroffizier und gab erst dann dem angeborenen Triebe zum Malen auch in der Wahl des Berufes nach. Er schwelgte im Kolorit Makarts, lernte die Pariser Impressionisten mehr der physiologischen als der psychologischen Richtung kennen und fand dann erst, wie Liebermann, in Israels seinen Meister. So malte er zunächst ganz naturalistisch; seine „Näherinnen" und sein „Leierkastenmann" waren neben Liebermanns Bildern mit die ersten, welche den vollen Impressionismus in Deutschland einleiteten.

Allein schon wenige Jahre später, 1884, ist Uhde der religiösen Kunst zugewandt; damals wurde das Bild „Lasset die Kindlein zu mir kommen" fertig, dann folgten „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast", der „Gang nach Emmaus", das „Abendmahl", die „Bergpredigt", die „Heilige Nacht" und anderes: mit immer größerer Inbrunst versenkte sich der Meister in das Geheimnis und den Zauber evangelischer Erzählung.

Und die Art, wie er das malerisch that, war die, welche die große Kunst immer und immer wieder angewandt hat. Wie Dürers „Marienleben" in dem deutschen Bürgerhause des 16. Jahrhunderts spielt und Rembrandts „Apostel" der Bevölkerung der Jodenhouttuine Amsterdams entnommen scheinen, so entstammen Uhdes biblische Gestalten der Gegenwart, nur mit denselben Zugeständnissen an den geschichtlichen Sinn der

Zeitgenossen, die auch, nur bei dem geringeren Grade dieses Sinnes entsprechend weniger ausgedehnt, bei Dürer und Rembrandt gemacht sind. Und die Kunst der äußeren Form ist ebenfalls dieselbe, wie bei den Malerfürsten der Vergangenheit: hier wie dort wird die modernste Form der Technik, bei Uhde also ein fast bis auf den bloßen Licht-Farbeneindruck reduzierter Impressionismus angewandt. Ist deshalb die Wiedergabe naturalistisch? Weder für das 16. und 17. Jahrhundert noch für Uhde kann man das behaupten. Die heiligen Vorgänge, von dem Hauche und Dufte einer so unendlich gestalten- und formenreichen Überlieferung umzogen, drängen schon aus der Tradition her zu einer gewissen Typisierung; noch mehr thut das, auch bei so traditionslosen Bildern wie „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast" der Inhalt. Daher idealisiert Uhde die Luft- und Lichteindrücke — vielleicht teilweis, ohne es zu wollen. So ist z. B. in dem Mittelbild der Heiligen Nacht mit einfachen, aber nicht mehr aus der Natur abgeschriebenen Mitteln der Luftperspektive eine außerordentliche Tiefenwirkung des Innenraumes erreicht, die zur Folge hat, daß die Jungfrau im Vordergrund des Bildes als dessen Dominante mächtig, ja fast wunderbar hervortritt. Und schon in dem Gemälde aus früher Zeit „Lasset die Kindlein zu mir kommen" ist durch eine ganz bestimmte Art der Lichtführung — einzelne Fenster des Innenraumes sind teilweis mit Gardinen verhängt — eine besondere Innigkeit der Stimmung und ein gleichsam ungewolltes und darum überaus schlicht wirkendes Hervortreten der Person Christi erreicht.

Man kann also bei Uhde sehr wohl von einer idealistischen Kunst auch der äußeren Form reden; und wäre nicht inzwischen der Stimmungsidealismus des psychologischen Impressionismus entwickelt worden, so könnte man vielleicht im Ungewissen sein, ob man seine religiöse Malerei nicht besser etwa derjenigen der älteren Idealisten — über deren selbst fortgeschrittensten, Klinger, er im Impressionismus weit hinausgeht — anschlösse. Und wer würde gar an dem idealen Gehalte, an der tiefen Frömmigkeitsstimmung der Bilder Uhdes zweifeln?

Gleichwohl spricht ein an sich sehr äußerlicher Umstand dagegen, daß Uhde schon den vollen Ausdruck des religiösen Idealismus erreicht habe, dessen die neuere Malerei fähig ist. Uhde hat keinen vollwertigen Nachfolger gefunden. Eine religiöse Kunst darf, will sie groß sein, nicht bloß individuelle, subjektive Stimmungen wiedergeben; eine religiöse Kunst muß mehr sein, als eine That persönlicher Frömmigkeit. Alle große religiöse Kunst ist kirchliche Kunst gewesen, hat Stimmungen zum Ausdruck gebracht, die mehr oder minder Gemeingut der Zeit waren, und ist eben darum Herzenssache ganzer Gruppen und Geschlechter von Malern gewesen. Dies Moment, und mit ihm die Nachfolge anderer, fehlt Uhde. Natürlich wird ihn niemand dafür verantwortlich machen. Es fehlt der Zeit. Und hier sehen wir in den tiefsten Spiegel der Entwicklung des malerischen Idealismus der Gegenwart. Eine idealische Kunst höchsten Ranges kann nicht bestehen ohne das Sturmeswehen einer Weltanschauung, durch das sich alle oder wenigstens alle Berufenen ergriffen fühlen: sie bedarf der ganzen Psyche des Menschen der führenden Schichten, um schaffend und nachempfindend wahrhaft Großes zu zeugen.

Wird uns eine solche Kunst noch beschert werden? Wir vertrauen dem Genius unseres Volkes, der die Ahnen von Höhe zu Höhe geführt hat, und wir glauben an eine Erneuerung großer Zeiten in noch niemals erlebtem Sinne.

VI.

Vom allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus könnte jetzt die Darstellung der bildenden Kunst geschlossen werden. Denn soweit es dem Verfasser gegeben ist, den eigentlichen Verlauf des ästhetischen Seelenlebens der Nation auf dem Gebiete der bildenden Kunst aufzudecken, so weit ist das geschehen. Aber es gehört zur stofflichen Vollständigkeit der Darstellung, daß noch der Entwicklung derjenigen Künste mit einem Worte gedacht werde, die bisher nur nebenbei Erwähnung fanden, der Bildnerei, des Kunstgewerbes und der Baukunst. Und jedenfalls wird eine Übersicht über die Entfaltung dieser Künste, und würde sie auch nur mit zwei Worten gegeben, das Gute haben, zu zeigen, wie sehr sie von der Malerei abhängig waren oder wenigstens denselben allgemeinen Einflüssen unterlagen wie diese.

Die Bildnerei der dreißiger bis siebziger Jahre hat unter der fortdauernden Einwirkung des Klassizismus gestanden, wie er sich auch in der äußeren Form der Malerei geltend machte; daneben erwachte dann leise auch in ihr der allgemein steigende Wirklichkeitssinn des 19. Jahrhunderts, und endlich traten, etwas spät freilich im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung, Einflüsse der Renaissance und namentlich des Barocks auf, die noch heute einen gewissen Teil unserer Plastik, vor allem die Berliner Hofkunst, beherrschen: hier in merkwürdiger, freilich nicht durchgehender und auch nicht voll organischer Verbindung mit dem modernen Ideal des sehnigen, sportgeübten Körpers.

Würde man den Verlauf dieser Kunst im einzelnen verfolgen wollen, so geschähe das am besten an den öffentlichen Statuen, deren Zahl in dem demokratischen Jahrhundert aufs fruchtbarste, freilich auch furchtbarste zugenommen hat, während in den früheren Jahrhunderten im allgemeinen nur Fürsten ein öffentliches Denkmal zukam. Die Folge dieser Überschwemmung mit öffentlichen Statuen vielfach auch bürgerlicher Herkunft ist dann gewesen, daß das Fürstendenkmal in immer gewaltigerer Masse emporgetürmt wurde: nur eine die Lebensmaße weit übersteigende Reiterstatue schien es in diesem Falle thun zu können, und nicht selten wurden der Kolossalfigur des regierenden Herren die Statuetten der regierenden Geister in Miniaturausgaben beigegeben, wie die Donatoren mittelalterlicher Gemälde ihren heiligen Patronen: an dem Maria-Theresia-Denkmal in Wien kann man sogar Reiter als illustrierende Postamentfiguren erblicken. Im übrigen genügte unter den neuen Voraussetzungen selbst das plastische Denkmal in Form des kolossalen Tafelaufsatzes nicht mehr; man mußte die Baukunst zu Hilfe nehmen: und so entstanden jene neuen Typen des Kyffhäuserdenkmals — oder auch schon des Kaiserdenkmals in Koblenz, bei denen die Herstellung einer malerischen Harmonie zwischen Monument und Landschaft eine der wesentlichsten, übrigens offenbar sehr schwer zu lösenden Aufgaben bildet.

Der Gegenwart gehört diese ganze Richtung bloß architektonisch, plastisch dagegen nur in gewissen Einzelheiten an[1]; denn im tiefsten Grunde ist die jüngste Zeit von ganz anderen bildnerischen Problemen bewegt. Man kann für sie vier Richtungen unterscheiden, für die es charakteristisch ist, daß sie sich ohne weiteres nach gewissen Entwicklungsperioden der Malerei abgrenzen lassen. Die eine geht auf eingehendste und vollständigste Wahrheit zunächst des physiologischen Eindruckes, sie entspricht dem physiologischen Impressionismus der Malerei; die andere entfaltet eine Idealplastik im Sinne des malerischen

[1] Vgl. das harte Urteil über sie oder wenigstens ihre letzte Entwicklung bei Hildebrand, Problem der Form S. 99—100 (1893).

Übergangsidealismus; die dritte und vierte idealisieren den physiologischen und psychologischen Impressionismus. Und in der That: welche anderen Strömungen wären auch denkbar? Wie soll die Plastik z. B. etwa der naturalistischen Seite des psychologischen Impressionismus gerecht werden?

Die erste Richtung, die des physiologischen Impressionismus, ist äußerlich zumeist schon dadurch gekennzeichnet, daß sie den Marmor und erst recht das Erz malerisch behandelt, den Marmor bisweilen auf die einfachste Weise: durch bloßes Unterlassen des Abschleifens und Polierens. Groß ist sie vor allem im Bildnis, und hier wird wohl Seffner als ihr erster deutscher Meister gelten können: seine Büsten z. B. des Königs Albert und der Königin Carola von Sachsen, des Physiologen Ludwig und des Physikers Wiedemann zeigen die eingehendste Wiedergabe des gegenständlichen Lebens, ohne die Beseelung vermissen zu lassen. Neben die Büste sind dann in dieser Entwicklung seit etwa 1890 nach französischem Vorbild — dort wurden sie schon seit 1868 wiederbelebt — die Medaille und die Plakette getreten.

Als eigentlich große deutsche Plastik aber wird die der zweiten Richtung gelten können: die Plastik Hildebrands (geb. 1847), Volkmanns (geb. 1851) und Maisons (geb. 1854). Sie wurzelt mit der Malerei der großen Idealisten, vor allem Böcklins, in demselben Boden, und sie ist nicht minder wie diese von römischen und italienischen Eindrücken mit bestimmt. In welcher Weise hier die Anregungen von der Malerei und der Bildnerei her durcheinandergingen, inwieweit der Grübelsinn und die Lehre von Marées Gelegenheiten gemeinsamen Gedankenaustausches der Maler und Bildhauer darboten, das im einzelnen festzustellen ist heute wohl kaum schon möglich: genug, daß der Führer dieser Richtung, Hildebrand, in seinem Büchlein über das Problem der Form (1893) Theorien aufgestellt hat, die der Praxis auch der Malerei des Übergangsidealismus fast durchaus entsprechen, und daß der letzte große Übergangsidealist, Klinger, als Plastiker in gewissem Sinne auf den Wegen Hildebrands wandelt. Gewiß ist hier eine

gegenseitige Befruchtung der Kunstgattungen eingetreten, wie sie sonst in der deutschen Entwicklung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht ihresgleichen hat, und gewiß hat in ihr die Plastik zu einer Zeit, da die Entwicklung des malerischen Impressionismus jedes anschauliche Verständnis der Form zu zerstören drohte, in einem Momente stärkster Gefährdung dem malerischen Idealismus wirksam Hilfe geleistet.

Die Bildnerei des physiologischen und psychologischen Impressionismus ist in Deutschland erst in Anfängen vertreten. Auch das beleuchtet wieder das Verhältnis zur Malerei: die plastische Entwicklung folgt im allgemeinen der malerischen nach. In Blüte dagegen steht diese neue Plastik schon in Frankreich und in den vlamisch-holländischen Gebieten. Und dieser Umstand mag es bei den engen ideellen Beziehungen zwischen der niederländischen und der binnendeutschen Kunst rechtfertigen, wenn sie hier nicht an der Hand der deutschen Anfänge, sondern an den Meistern Belgiens und Hollands, teilweis auch Frankreichs mit zwei Worten charakterisiert werden soll.

Der große Meister der physiologisch-impressionistischen Idealplastik ist da der Belgier Meunier (geb. 1831); wir kennen ihn schon als Maler und in der Malerei als den belgischen Millet. In der That ist es die Richtung etwa Millets, nur noch in etwas stärker betonter Eindruckskunst, die Meunier auf das Erz überträgt, das er seiner malerischen Eigenschaften wegen besonders liebt: und was er in dieser Kunst schafft, das ist das Ideal des modernen Heros der mechanischen Arbeit, des Mannes des vierten Standes. Das Kraftgefühl des Sklaven, das Brutale der Thätigkeit, die bei aller physischen Gewalt gebeugte Energie, das stumme Dienen unter der Herrschaft überlegener Mächte schildert er mit ergreifender Wahrhaftigkeit: und weiß er es auch im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu idealisieren, ihm das Abschreckende zu nehmen, so ist das nicht die Folge der Beschönigung, sondern der Komposition in einer Geschlossenheit des Umrisses und einer Einheit des Raumbildes, die unmittelbar an die von dem Meister verehrte Antike erinnern.

Die psychologisch-impressionistische Bildnerei hat ihren

Hauptvertreter in Frankreich. Rodin hat hier zuerst gelehrt, bei oft summarischer Behandlung des Einzelnen vermöge einer Stellung der Glieder, die nicht selten höchst willkürlich, aber höchst zielbewußt, ja bis aufs äußerste und darüber hinaus berechnet ist, die Sprache einer unerhört starken plastischen Ausdrucksfähigkeit zu reden. In Belgien hat er in dem frommen Vlamen Minne einen Nachfolger gefunden, der mit einer gegenüber dem Meister etwas erweichten Formensprache den spätgotischen Stil als die große Kunstform seines Volkes und seines Glaubens verband. Einen ähnlichen Weg ist dann in Holland Zijl gegangen. Minnes größtes Werk ist das Grabdenkmal für Volders, den Begründer der belgischen Arbeiterpartei: zwei nackte Männer, die sich auf schwankendem Schiffe zu stützen suchen. Das, was ihn wie Zijl charakterisiert, ist der klare, straffe, sehnige Umriß bei gelegentlich ganz phantastischer Reduktion des plastischen Körpers auf seine Hauptmomente bis hinein ins bloß Architektonische, ja Ornamentale: kurz, der Versuch, den Körper gleichsam nur auf Eindrücke zu bringen. Die Wirkung ist stark und einfach, und so könnten hier die Anfänge einer Kunst vorliegen, die auch dem Religiösen nicht fern steht: der Mensch unter der Gewalt Gottes, das Atom im Sturme des Staubes, Resignation durch Ruhe in Gott, das sind große Stimmungen hinaus über das Persönliche, Anfänge vielleicht einer idealen Kunst höchster Konzeption, welche die Schöpfungen namentlich Minnes predigen.

Vor der Baukunst ist jetzt vom Kunstgewerbe zu reden: denn das ist die erste große oder wenigstens merkwürdige Thatsache in der Geschichte der jüngsten Baukunst, daß sehr wesentliche Einwirkungen auf sie neuerdings vom Kunstgewerbe und zwar von der Ornamentik wie von der Tektonik des Möbelstils ausgehen.

Darüber, wie das moderne Ornament aus stärksten Stilisierungsbestrebungen des Impressionismus, vor allem der Kunst des reinen Licht-Farbeneindrucks hervorgegangen ist, ist schon früher berichtet worden. Auch davon ist bereits die Rede gewesen,

daß dieser Stil naturgemäß zuerst in England entstand: hier führten die Versuche Ruskins schon in den vierziger Jahren, die Kunst demokratisch in den Dienst des Lebens zu stellen für jedermann, zu dem Bestreben der Prärafaeliten, ihren Impressionismus kunstgewerblich durchzubilden: und so schuf vornehmlich William Morris, der aus der Schule von Rossetti und Burne-Jones hervorging, den sogenannten neuenglischen Stil, indem er den Anforderungen der Meister zunächst die Weberei und die Glasmalerei dienstbar machte und zugleich altnationalen gotischen sowie fremden japanischen Einflüssen Zutritt verstattete.

Mit dieser zunächst vornehmlich ornamentalen Bewegung verknüpfte sich dann eine andere, konstruktive, an der nicht zum geringsten auch Amerika beteiligt war. Sie ging darauf aus, an Stelle eines Mobiliars, das noch immer von dem letzten auslaufenden Formgefühl der Renaissance, also eines Wandstils, bestimmt war, ein anderes Mobiliar zu setzen, zu dem das Formenmotiv vom Werkzeug hergenommen wurde: keine andere Schönheit als die der Zweckmäßigkeit und darum keine architektonisch-dekorativen Formen, sondern nur die Masse dessen, was nach mechanischen Gesetzen notwendig war: diese Masse aber unter dem Schönheitsgefühl der Zweckmäßigkeit organisch gestaltet. Es war, als würde jedes Möbelstück zum Werkzeug, ja zur Maschine: dünn aufgebaute, straffe, profillose Formen, die sich nur bei tadelloser Arbeit herstellen lassen; Eleganz des Schlanken, Einfachen, in klarem Rhythmus Aufstrebenden und Schwingenden: Gerüststil.

Auch auf welchem Wege sich die neue Ornamentik und der neue Gerüststil des Mobiliars untereinander verbanden, ist schon angedeutet worden. Die Ornamentik diente entweder als Raumfüllung: dann blieb sie meist ungestört; oder aber sie ward zur Umrahmung verwandt: dann bedurfte man symmetrischer Reihen. Diese Reihen wurden aus der Ornamentik dadurch gewonnen, daß man einzelne ihrer Teile, zumeist die langgestreckten Blätter im Sinne des Lilienblattes, von ihr ausschied, für sich in rhythmischen Harmonien und Kontrasten anordnete und bei dieser Gelegenheit dann mehr zu

einfachen geschwungenen Linienmotiven umbildete. Diese Motive geschwungener Linien ließen sich dann sehr leicht mit dem neuen Gerüststil des Mobiliars verknüpfen; sie belebten diesen, ohne sein innerstes Gesetz zu zerstören. Und so entstand aus der Kombination ursprünglich impressionistischer Elemente und der Elemente eines Schönheitssinnes mechanischer Zweckmäßigkeit das moderne Möbel.

In Deutschland waren die ruhmreichen Traditionen des alten Kunstgewerbes um die Wende des 18. Jahrhunderts abgebrochen. Seitdem nahmen sich die Architekten des Kunstgewerbes an, in der Nachahmung klassischer Formen etwa Schinkel, in der Durchbildung einer romantischen Gotik etwa Heideloff — vielfach ohne Rücksicht auf das Material und ohne Kenntnis der einzelnen Techniken: im ganzen unfruchtbar. Darunter dauerten dann gewisse Auslaufsströmungen des Rokoko fort, und französischem Einfluß wurde ein nicht minder langes Ausleben auch eines vielfach abgewandelten Empire verdankt. Im ganzen trat die Ruhe der Versumpfung ein, — bis, etwa mit den sechziger Jahren, mit dem steigenden Reichtum der Nation das Kunstgewerbe einen ähnlichen Wiederholungskurs der alten Stile durchzumachen begann wie vor ihm die hohe Kunst. Der Stil der Renaissance, der sogenannte altdeutsche Stil, kam auf und erreichte etwa um 1880 seine Höhe; dann folgten in reißendem Zuge Barock und Rokoko und reines Empire: bis sie alle seit etwa 1890 einen Feind erhielten, der sie jetzt zu verschlingen droht: den neuen Stil.

Der neue Stil beginnt in Deutschland, wie etwa dreißig Jahre früher in England, zunächst mit der Ausbildung der Ornamentik; dann kommt, seit etwa 1890 auf dem Kontinent und zwar zuerst in Paris eingeführt, auf deutschem Boden seit etwa 1897 heimischer, der neue Gerüststil des Möbels hinzu. Und jetzt haben sich, natürlich unter der Fortdauer gewisser Einflüsse von außen her, doch der Hauptsache nach schon in nationaler, von verwandten französischen und englischen Formen wohl unterscheidbarer Form beide durchdrungen: eine neue Kunst des Hauses ist erstanden, die modern ist und sich nicht mehr an Altes anlehnt.

Konnte nun diese ganze Entwicklung ohne Einfluß auf die Baukunst bleiben? Gewiß haben Kunstgewerbe und Baukunst niemals so wenig durchaus notwendige innere Beziehungen gehabt, wie in einer Zeit, da große Teile der Nation in häufig gewechselten Wohnräumen zur Miete wohnen: dennoch ist dieser Einfluß beträchtlich gewesen und noch im Wachsen.

Es besteht darüber Einverständnis, daß bisher weder die vielfach neuen Raumbedürfnisse unserer Zeit noch die neuen Materialien, Eisen, Glas, in bisher unbekannter Weise zum Wand- und Deckenbau verwandter Gips, bisher unzugängliche Werksteine, dazu geführt haben, uns einen Baustil zu verschaffen. Soll besonders stark „repräsentiert" werden, so bauen wir auch heute noch gern archaisch; da herrscht noch der in Malerei und Bildnerei überwundene Historismus. Aber dieser Historismus sitzt auch unserer Architektur des einfachen Baues noch tief im Blute. Unsere Mietshaus- und Villenfassaden sind die abgewandelten Palastfassaden der Renaissance und ihrer Folgestile, und nach deren Fensteranlage richten sich die Innenräume; unser Bürgertum, geistig aus der fürstlich-adligen Fremdkultur des 17. und 18. Jahrhunderts seit etwa 1750 erlöst, steckt doch architektonisch noch in deren Gehäuse: will ein Kommerzienrat besonders gut wohnen, so wohnt er „fürstlich".

Wer will sich wundern, daß unter all diesem Mißgeschick das Schlimmste eingetreten ist? Wir haben durchschnittlich keinen Sinn mehr für das, was architektonisch schön ist. Wir glauben nicht mehr an den einfachen Reiz rhythmischer Linien und eines Wechsels von Licht und Schatten, der von belichteten und beschatteten Bauteilen her harmonisch atmet. Wir stehen der Baukunst seelisch ratlos gegenüber, wir *empfinden* ihre Werke nicht mehr.

So ist das Erste und Wichtigste, was wiedererworben werden muß, der Sinn für den Rhythmus der Struktur und das Ebenmaß der Linien, in denen diese sich kundthut. Wird uns hierzu das neue Kunstgewerbe, insbesondere der Gerüststil des

Möbels, verhelfen? Schon bestehen Bestrebungen, nach dem Rhythmus, der im Mobiliar schläft, unter harmonischer Entwicklung seiner Eigenschaften im Zusammenhang mit dem Charakter des Raumes, in dem es aufgestellt wird, eine Gesamtschönheit eingerichteter Räume zu entwickeln; unter der Führung des jetzt in Berlin wirkenden Vlamen van den Velde werden sie von starkem Erfolge getragen: hoffen wir, daß sie uns zunächst wieder einen klaren und festen Sinn für den architektonischen Rhythmus von Innenräumen, und von diesem aus auch einen Sinn für den äußeren Rhythmus der Gesamtstruktur und der Fassade großer Architekturen in zeitgemäßem Sinne eröffnen werden.

Das, was uns das 19. Jahrhundert aus all dem Gemeng historischer Baustile und tastender Versuche nach einem neuen Ideale hin als guten Anfang einer neuen architektonischen Empfindung hinterlassen hat, ist der Sinn für das baulich Malerische. Freilich nicht in der mehr tektonischen Richtung auf die malerischen Wirkungen der einzelnen Teile eines Baues in ihrem Verhältnis zu einander, sondern für jenes Malerische, das wir empfinden, wenn wir das Innere einer mehrschiffigen gotischen Kathedrale betreten und uns die schwachen, gebrochenen, vielleicht gar bunten Lichter umfangen, die durch die mannigfachen, beim Vorwärtsschreiten stets wechselnden Kombinationen von Pfeilern hindurchfluten. Es ist also kein eigentlich architektonisch-malerischer Sinn, den wir haben; es ist vielmehr nur die lebendige Empfindung für Licht-Farbeneindrücke, die von einer besonderen baulichen Konstellation ausgehen können. Sie ist es, die wir überall suchen, in unseren großen Eisenhallen, in Bauten so wechselnden architektonischen Charakters ihrer einzelnen Teile wie den neueren Museumspalästen von Bern und Zürich und München, in der Anlage der Straßen neuer Stadtteile, zu deren künstlerisch gedachter Durchführung das starke Steigen großstädtischer Bevölkerungen so oft Anlaß giebt, und nicht minder in den neuerdings immer stärker auftauchenden Versuchen, ganze Städte als Kunstwerke zu betrachten und nach den einheitlichen Gesichtspunkten hoher Kunst zu verwalten,

auszugestalten und zu schmücken. Mit diesem Sinne wird also auch bei der Entwicklung eines zeitgenössischen Baustils zu rechnen sein, oder richtiger: er wird als Keim und Anfang eines architektonischen Sinnes ohne weiteres schöpferisch werden.

Im übrigen weisen neue Materialien wie neue Bedürfnisse wie auch der Zusammenhang mit der kunstgewerblichen Entwicklung auf einen neuen Gerüststil und damit auf Abwendung von dem Wandstil der Renaissance und ihren Tochter- und Enkelerscheinungen. Denn die Bedürfnisse gehen auf hohe, weite und besonders lichtreiche Räume, — wie ist unser Auge durch die neuen Arten künstlichen Lichtes verwöhnt worden! Solche Räume sind aber nur zu schaffen bei starker Durchbrechung der Wände: also viel Abschluß durch Glas — und demgemäß bei Anwendung starker tektonischer Rahmen: also gerüstartigem Aufbau. Und da gleichzeitig der Raummangel in den großen Städten, die für den Fortschritt der architektonischen Bewegung maßgebend sind, hohe Wölbungen verbietet, vielmehr zum Einbau möglichst vieler Stockwerke flache Decken verlangt, so ergiebt sich ohne weiteres eine gewisse Anlehnung an den nationalen Stil der Spätgotik, den einzigen, der bisher gerüstlichen Aufbau mit flachen Decken oder wenigstens flach eingewölbten Decken vereinte.

Also Glas-Eisenkonstruktion, maskiert durch eine gotisierende Steinfassade? Es ist die Lösung, die oft genug, zunächst an großen Warenhäusern, dann auch an Mietspalästen und vereinzelt sogar an Familienwohnhäusern versucht worden ist. Aber diese Lösung bringt wie jede andere immer wieder das schwere Problem der künstlerischen Verbindung von Stein und Eisen mit sich: und das heißt eines Eisens, dessen künstlerische Potenzen noch nicht klar entfaltet sind, und eines Steines, der mit allen Vorteilen einer starken Überlieferung seiner Verwendungsfähigkeit in tausend bekannten Stilen und Stilnüancen auftritt. Daß da in allem Ornamentalen, und darüber hinaus auch oft noch im Tektonischen, zunächst der Stein noch siegt und gesiegt hat: wer wollte es nicht verstehen? So ist

das Wallotsche Reichstagshaus ein Eisenbau, aber in der Steinmaske eines abgewandelten Barocks.

Eine voll befriedigende Lösung wird sich hier wohl erst dann einstellen, wenn sich die neue Ornamentik und der Gerüststil des Kunstgewerbes der Architektur noch mehr als bisher bemächtigen: denn den Anforderungen dieser Kunst gegenüber ist der Stein ebenso, wenn nicht gar noch mehr traditionslos als das Eisen, und so mag eher als bisher ein gerechter Ausgleich versucht werden.

Und hierhin scheinen die Zeichen jetzt zu deuten. Wer etwa Bauten der frühesten Gotik in Frankreich und auch in Deutschland, die Elisabethkirche in Marburg z. B., betrachtet und die spätere Entwicklung der Gotik kennt, dem kommen diese Bauten wohl herb und jungfräulich unbeholfen vor: und er sieht durch die cyklopischen Anlagen ihrer schmucklosen Strebepfeiler, durch die klotzartigen Bekrönungen der Punkte, wo einem Gewölbeschub durch aufgesetztes Steingewicht entgegengewirkt werden soll, hindurch wohl schon die schlankeren Abstufungen der Zukunft mit ihrem Maßwerk und ihrem Statuenschmuck und die Fialenbekrönungen eines spätern Jahrhunderts. So giebt es auch heute schon hier und da Bauten im sogenannten neuen Stil, in denen tastend, aber noch schwerfällig und herb ein Neues ergriffen zu sein scheint, das sozusagen noch nicht lebt oder nur lebt wie das Küchlein im Ei, das hinausdrängt in Licht und Luft, aber noch nicht für sie entbunden ist. Möchten die schöpferischen Kräfte schon unter uns weilen, die es befreien, und die erzeugen, was der bildenden Kunst der Gegenwart noch fehlt: einen tektonischen Stil und eine große Architektur der Zukunft.

Dichtung.

I.

Die Darstellung der modernen Kunstgeschichte ist in den einzelnen Kapiteln des vorigen Abschnitts bis in den psycho- logischen Brennpunkt der Entwicklung hinein getrieben worden: bis in den Punkt, in dem sich alle Ausstrahlungen menschlicher Thätigkeit wie in einer Sonne central treffen, um in einer großen Glut, in einem einzigen Feuer emporschlagend und den besonderen Mitteln der Forschung bisher nicht weiter lösbar, ein göttliches, ein natürliches Geheimnis zu bleiben.

Wir nehmen jetzt die gleiche Analyse für die Dichtung auf. Wir brauchen uns dabei um die volle äußere Entwicklung der modernen Dichtung einstweilen nicht zu kümmern. Ja ohne hierauf selbst später noch in allen Einzelheiten eingehen zu müssen, können wir uns bereits jetzt vorstellen, daß sich ihr die älteren Stufen der Dichtung allmählich nähern, daß sich in und neben diesen, ähnlich wie in und neben dem Historismus der Malerei im Laufe des 19. Jahrhunderts, ein immer stärkerer Wirklichkeitssinn geltend machen wird: bis er obsiegt und sich in den Formen des Impressionismus ein neues litterarisches Kleid schafft, eine neue Dichtung begründet.

Was uns zunächst obliegt, und was wir, um den Zu- sammenhang der einzelnen Gattungen nationaler Phantasie- thätigkeit genau zu überblicken, unmittelbar nach der zur psychologischen Analyse aufsteigenden Behandlung der bildenden Kunst vornehmen müssen, das ist die allgemeine psychologische Charakteristik der Dichtung. Nach ihr wird dann — in um-

gekehrter Reihenfolge also wie bei der Behandlung der bildenden Kunst — das Werden im einzelnen zu betrachten sein.

Und wie in der Kunst die Malerei, so soll uns in der Dichtung die Lyrik führen. Denn die Lyrik bildet die Urerscheinung aller Poesie; und wie sich zeigen wird, bleibt sie dieser besonderen Stellung auch in unserer Periode treu: denn mehr als irgend eine andere poetische Gattung, wenn auch der Öffentlichkeit vielleicht weniger bekannt, hat sie fast alle Wendungen der neuesten Geschichte der Dichtung zuerst oder wenigstens zuerst wirksam eingeleitet.

Ehe aber an einzelnen Dichtern, den führenden Meistern und Gruppen der Lyrik, eine genaue Analyse der modernen Lyrik versucht wird, bedarf es der Lösung einer Vorfrage. Es muß, als Voraussetzung alles Folgenden, gezeigt werden, daß in dieser Lyrik die dichterischen Eindrücke von einer früher nie erreichten Intensität sind: daß sich in ihr in der That ein neuer und gegenüber jedem Stadium der nationalen Vergangenheit gesteigerter Wirklichkeitssinn offenbart.

Nun würde dieser Beweis für das Ganze der modernen Lyrik natürlich erst dann ganz gegeben sein, wenn er in genauer Vergleichung dieses Ganzen mit dem lyrischen Ganzen früherer Perioden durchgeführt wäre. Man sieht aber alsbald, daß ein solcher Beweis an sich und namentlich im Zusammenhang unserer Betrachtungen kaum möglich ist. Doch wird man zugleich auch zugeben, daß es genügen muß, an einem typisch gewählten Beispiel den Unterschied der Intensität lyrischer und dichterischer Eindrücke überhaupt im 17., 18. und 19. Jahrhundert — und das heißt für das 19. Jahrhundert in der modernen Periode — zu zeigen. Ich stelle zu diesem Zwecke im folgenden drei verschiedene Abendlieder aus den drei Jahrhunderten nebeneinander: von Paul Gerhardt, von Matthias Claudius, von Otto Julius Bierbaum.

Paul Gerhardt (vor 1666):

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Stadt und Felder,
Es schläft die ganze Welt:

Ihr aber, meine Sinnen,
Auf, auf, ihr sollt beginnen,
Was eurem Schöpfer wohlgefällt.

Wo bist Du, Sonne, blieben?
Die Nacht hat dich vertrieben,
Die Nacht, des Tages Feind:
Fahr hin, ein ander Sonne,
Mein Jesus, meine Wonne,
Gar hell in meinem Herzen scheint.

Der Tag ist nun vergangen,
Die güldnen Sternen prangen
Am blauen Himmels Saal:
Also werd' ich auch stehen,
Wenn mich wird heißen gehen
Mein Gott aus diesem Jammerthal.

Matthias Claudius (1779):

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar.

Wie ist die Welt so stille
Und in der Dämmrung Hülle
So traulich und so hold!
Als eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt.

Otto Julius Bierbaum:

Die Nacht ist niedergangen,
Die schwarzen Schleier hangen
Nun über Busch und Haus.
Leis rauscht es in den Buchen,
Die letzten Winde suchen
Die vollsten Wipfel sich zum Neste aus.

Noch einmal leis ein Wehen,
Dann bleibt der Atem stehen
Der müden, müden Welt.

Nur noch ein zages Beben
Fühl durch die Nacht ich schweben,
Auf die der Friede seine Hände hält.

Man wird zunächst nicht zweifeln, daß der Dichter des jüngsten Zeitalters, Bierbaum, die Gedichte seiner Vorgänger gekannt hat. Denn welcher Gebildete kennt sie nicht? Von Claudius aber ist nachgewiesen, daß sein Gedicht eine zeitgemäße Umbildung der Verse Paul Gerhardts bildet[1]. Die Gedichte stehen also in einer gewissen Abhängigkeit voneinander; die Stimmung, die ausgedrückt werden soll, ist dieselbe; auch die rhythmische Form ist, unter gewissen Abweichungen, die gleiche. Aber dabei welche Verschiedenheiten in der Wiedergabe der Eindrücke! Schon die Andeutung nur der augenscheinlichsten Unterschiede wird mehr als genügend zeigen, welch außerordentliche Steigerungen der Wirklichkeitssinn vom 17. zum 18. und vom 18. zum 19. Jahrhundert erlebt hat.

Das Lied Paul Gerhardts hat neun Strophen; die Schilderung des Landschaftlichen ist mit den drei Strophen abgeschlossen, die oben gegeben sind; in den folgenden, nicht mehr abgedruckten Strophen tritt die Wahrnehmung der äußeren Welt immer mehr zu Gunsten des Ergusses frommer Empfindung zurück.

Claudius' Lied hat sieben Strophen, wovon die fünf letzten, hier nicht wiedergegebenen, ganz dem direkten Ausdruck religiöser Stimmung dienen: nur daß noch einmal auf den Mond hingewiesen wird und zur Schilderung der konkreten Erscheinungen die Zeile „Kalt ist der Abendhauch“ hinzukommt.

Bierbaums Gedicht ist mit den citierten zwei Strophen vollständig; es giebt nur die Situation und in dieser die Stimmung mit; als dem Ausdruck der Stimmung für sich allein

[1] S. D. Jacoby in Wagners Archiv f. d. Gesch. der deutschen Sprache und Dichtung 1, 381; cit. Sauer in Kürschners D. Nationallitteratur 50, 2, 293 Anm. Hiernach ist Claudius oben citiert; Gerhardt nach Bd. 31, 139–40.

gewidmet könnte höchstens die letzte Zeile der zweiten Strophe angesprochen werden.

Wir haben also für den modernen Dichter vor allem die Kürze. Die Kürze aber bedeutet Konzentration. Wie durchbrochen von Empfindungsäußerungen ist bei Paul Gerhardt die Situationsschilderung, wie von ihr eingeschlossen auch noch bei Claudius! Bei Bierbaum fallen Situation und Stimmung so gut wie zusammen.

Damit ergiebt sich zugleich ein weiterer Unterschied. Die älteren Meister geben die Empfindung direkt wieder: ja diese direkte Wiedergabe beherrscht ihre Dichtung. Der moderne Dichter verlegt die Empfindung derart in die Schilderung des Sinnfälligen, daß der genießende Hörer mit regstem innerem Anteil seiner Phantasie veranlaßt ist, sie aus dieser selbstthätig auszulösen: durch die indirekte Behandlung der Stimmung wird er in ein Spannungsgefühl versetzt, dessen Lösung ihn zwingt, die in Frage stehende Stimmung subjektiv von sich aus zu erzeugen. Es ist das einer der wichtigsten Unterschiede der subjektivistischen Dichtung von der früheren Poesie. Nicht als ob Spannungsgefühle nicht auch früher schon erregt worden wären. Aber die ständige Absicht des Dichters, sie durch den Hörer lösen zu lassen und so dessen aktiv eingreifende Phantasiethätigkeit zu erzeugen, wird in dieser Ausdehnung doch erst eine Eigenheit der Dichtung seit frühestens der Mitte des 18. Jahrhunderts. Doch nicht dies Moment haben wir hier ins Auge zu fassen, sondern vielmehr die Zunahme der mehr äußerlichen Fähigkeit, Dinge und Gefühle wiederzugeben, und das hinter ihr stehende Walten und Wachsen des Wirklichkeitssinnes.

Da kommt denn für die Wiedergabe der Gefühle vor allem die Behandlung des Rhythmus in Frage. Man recitiere die drei Gedichte laut, man vergleiche im besonderen noch die letzte, müd schleppende Zeile der Strophen Bierbaums mit den entsprechenden Zeilen bei Claudius und Paul Gerhardt: und man wird nicht zweifelhaft sein über die Fortschritte, welche die musikalisch-rhythmische Wiedergabe der Stimmung bei Bierbaum aufweist — obgleich gerade in dieser Hinsicht auch die

beiden früheren Gedichte schon auf einer für ihre Zeit sehr hohen Stufe stehen.

Was aber am augenscheinlichsten ist, das ist die Steigerung der Intensität der Beobachtung für die äußeren Erscheinungen — die Zunahme des physiologischen Wirklichkeitssinnes. Während die Beobachtung bei Paul Gerhardt noch so allgemeine Gegenstände aufsucht wie Wälder, Vieh, Menschen, Stadt, Felder, die ganze Welt und am Himmel Sonne und Sterne — eine Beobachtung, die man vom malerischen Standpunkte aus fast noch versucht wäre, typisch oder gar ornamental zu nennen —, und während auch Claudius neben dem Abendschweigen des Waldes und der nächtlichen Nebelbildung noch mit den Sternlein und dem Monde am Himmel zu thun hat, setzt Bierbaum mit Schilderung der feinsten Züge ein, die den kommenden Abend charakterisieren, Züge, die man im Gedichte selbst noch einmal nachlesen möge: ist eine Beobachtung von diesem Eingehen auf die Intimitäten der Erscheinungswelt etwas schlechthin Neues.

Nun ist, wie schon angedeutet, mit der Vergleichung dieser drei Gedichte, die in einem ungefähren Abstand von etwas mehr als je einem Jahrhundert zu einander stehen, an sich gewiß noch nichts Endgültiges und Allgemeines über die Geschichte des dichterischen Wirklichkeitssinnes ausgesagt. Allein es läßt sich getrost behaupten, daß jede genauere Betrachtung der deutschen Litteratur der letzten drei Jahrhunderte da, wo eine Vergleichung möglich erscheint, im allgemeinen immer wieder zu dem hier vorliegenden Ergebnis führen wird. Die Vergleichung, die an dem Schaffen dreier Dichter von guter mittlerer Begabung und Bedeutung durchgeführt worden ist, hat thatsächlich typische Werte und typische Abstände ergeben: auf dem Gebiete physiologischer wie psychologischer Beobachtung ist die moderne Dichtung den früheren Entwicklungsstufen der nationalen Dichtung überlegen.

Daß sie aber in der bei Bierbaum auftretenden Intensität und darüber hinaus thatsächlich etwas Neues und zwar ein Erzeugnis jüngster Zeit ist, das ist auch sonst das Urteil der

besten Kenner. So giebt z. B. der verstärkte Wirklichkeitssinn in Mielkes Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert den eigentlichen Grundton der entwicklungsgeschichtlichen Darstellung ab; und Richard M. Meyer hat in seiner Deutschen Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts den Nachweis geliefert, daß gewisse moderne Formen des physiologischen Impressionismus sich bei Goethe und Lenau erst in Vorahnungen finden und, ganz vereinzelt bei dem Amerikaner Walt Whitman auftretend, in dieser Ausprägung noch von Freiligrath der deutschen Dichtung vergebens zur Beherzigung empfohlen worden sind.

II.

1. Bisher ist auch für das Gebiet der Dichtung schon nebenher der Gegensatz eines physiologischen und eines psychologischen Impressionismus eingeführt worden, obwohl der Nachweis einer Entwicklung innerhalb dieses Gegensatzes erst für die bildende Kunst erbracht worden ist. Jetzt, wo der allgemeine Charakter der modernen Dichtung als der Poesie eines verstärkten Wirklichkeitssinnes feststeht, ist es an der Zeit, diese Gegensätze auch innerhalb der Dichtung genauer aufzusuchen und nachzuweisen. Sind sie deutlich erfaßt, so ist der Schleier der Entwicklung der modernen Dichtung gelüftet.

Man wird dabei diese Gegensätze am ehesten hoffen dürfen bei den Hauptvertretern der ersten und der zweiten Phase der modernen Lyrik zu finden. Als Hauptvertreter gilt nun für die erste Phase schon jetzt unbestritten v. Liliencron; für die zweite Phase sind Stephan George und Hugo von Hofmannsthal nebst den um sie stehenden Dichtern als zuständigste, wenn auch in mancher Hinsicht etwas extreme Vertreter auch schon ziemlich allgemein anerkannt, und jedenfalls bilden sie die weitaus deutlichste, greifbarste und charakteristischste Gruppe innerhalb der jüngsten Entwicklung.

Zunächst von Liliencron. Liliencron, 1844 zu Kiel geboren, preußischer Offizier in den Feldzügen von 1866 und 1870/71, nahm als Hauptmann seinen Abschied und hat 1884, also vierzigjährig, seine erste Gedichtsammlung, die Adjutantenritte, erscheinen lassen. Später folgten andere Sammlungen, auch Dramen und Epen; die Blütezeit der ersten Periode des Dichters liegt in den achtziger Jahren.

Liliencron ist eine durch und durch ursprüngliche Natur und darum auch fern jeder engeren Abhängigkeit seiner Dichtung von früheren und fremden litterarischen Strömungen. Ein Junker vom Lande, der sich mit Stolz des Normannenblutes in seinen Adern entsinnt, ist er auch als Dichter ein selbstgemachter Mann, der nur ganz im allgemeinen auf der Grundlage der von seinen Ahnen her ererbten Geisteshaltung steht. Jagd, Krieg und Liebe, das sind seine Ideale. Und seine Liebe ist von unbändiger Sinnlichkeit, wie der Tanz ihm nur eine andere Form der Jagd ist. Und die Jagd wieder fesselt ihn nur als ein Scheinspiel des Krieges. Der Krieg aber, das ist sein Lebenselement, nicht eine harte Notwendigkeit sondern quellendes eigentlichstes Dasein, und Schlachtendunst wird ihm zu erfrischender Lebensluft: der Luft jenes Lebens, dem er entgegenjauchzt: „Leben hurra!“ So fehlt ihm in seiner Höhezeit jede, aber auch jede Spur von Empfindsamkeit und Entsagung; muß er verzichten, so geschieht es in Selbstzerfleischung, und er wird schrecklich im Gefühl zornigen Duldens. Dies alles, diese Richtung auf leidenschaftlichste Stimmungen, auf unschattierte Gemeingefühle gleich den Ingredienzien einer fernen Urzeit, verbindet sich dann mit einem massiven, fast mythischen Gottesglauben, mit einem triebmäßigen, von den Altvätern her vererbten Christentum, über dessen festen Formen, ein Anachronismus der Gegenwart, nur selten das pantheistische Gefühl des modernen Dichters aufblitzt.

Was muß eine solche Natur als Dichter sein? Liliencron ist zunächst, wie er das Wort einmal von einem verehrten Kriegskameraden gebraucht, „von der nackten Wirklichkeit des Seins tief durchdrungen“. Er beschreibt grundsätzlich nichts, was er nicht gesehen hat; sündigt er gegen diesen Grundsatz, so wird er blutleer; das Sein ist ihm heilig. Und so ist er auch in der Form fromm und wahrhaftig. Er ruht nicht, bis nicht der Ausdruck das feinste, durchscheinendste Kleid seiner Gefühle und Anschauungen geworden ist; und die dem Offizier doppelt anerzogene Treue im kleinen begnügt sich im Dienste der Sprache nur mit dem Vollendetsten und Höchsten. Und dieser

Absicht kommt eine ausgesprochene Anlage entgegen. Liliencron ist in der Behandlung unserer Sprache unglaublich gewandt, reimsicher und rhythmusfest: es liegt in seinen Worten etwas von der ruhigen Hand und dem scharfen Auge des junkerlichen Landwirts, der straff im Bügel durch sein Eigentum trabt und schaut, wie die Felder blühen. Dabei hat diese Sprache trotz aller Wucht und Geradheit etwas Musikalisches: freilich das Musikalische des Trompetenschalls, den Ton alter Kriegsmusik und die rhythmische Hurtigkeit eines Bach oder Händel. Und wie ist nun diese Sprache gemodelt! Nichts mehr von den konventionellen Dichtertönen der Epigonen der fünfziger bis sechziger Jahre, von ihrem Auszahlen aus einem traditionellen Wortschatz, von ihrem fein ciselierenden Sprachhandwerk. Groß tritt das Wort daher und urwüchsig stark: kühne Anakoluthe, Annäherung an das gesprochene Deutsch und dessen unvergleichliche Frische und Unmittelbarkeit, Gedankenschattierungen durch Heranziehung unverbrauchter Sprachjuwele des Alltags, rasches, kavaliermäßiges Vordringen zum gesuchten Ausdruck, unmittelbar selbstsichere Unbesorgtheit, alle instinktiv ergriffenen Ziele zu erreichen: „Flatterndes Geplauder": und das alles bald in freien Rhythmen unter starker Bindung des Wortmetrums an den Sinn, bald — und mit Vorliebe — in geschlossener Form unter meisterlicher, ja halsbrecherischer Handhabung des Reimes.

Mußte Liliencron so nicht der Meister eines physiologischen Impressionismus werden, einer Lyrik, die sich wesentlich den äußeren Eindrücken zuwandte?

Und wie begünstigte der Krieg, der erste, größte, erhabenste Gegenstand seines Lebens und seiner Dichtung, diese Art:

> Platz da, und Ziethen aus dem Busch!
> Mit Hurrah drauf in Flusch und Husch!
> Und vorgebeugten Leibes rasen
> In einem Strich von Pferdenasen
> Wir zwei weit voran den Husaren:
> So sind wir in den Feind gefahren.

Die roten Jungen hinterher
In todesbringender Carrière,
Daß wild die Spitzen der Chabracken
Den Grashalm fegen wie der Wind.
Und hussa, hep, die bunten Jacken,
Sind wir am Waldesrand geschwind.
Geknatter, dann ein tolles Laufen,
Wir konnten kaum mit ihnen raufen,
So rissen die Gascogner aus
Vor unserm Säbelschnittgesaus.

Dem Kriege fast ausschließlich, seinen raschen, blitzschnell wechselnden Eindrücken, seiner hehren Aufregung der Nerven gehören die schönsten und frühesten der Eingebungen des Dichters an, und lange noch jenseits der großen Kämpfe lebt er im Rausche ihrer Impressionen:

Bisweilen ist mir, als ob ich höre
Die Trommeln wirbeln und den Ruf der Hörner.
Und siegestrunken bricht aus tausend Kehlen,
Es klingt zu mir aus ungemessnen Fernen
Ein brausend Hurrah jauchzend zu den Sternen.

Man sagt wohl, die Kriege von 1866 und 1870 hätten uns keine Poesie gebracht. Aber wie hätte man vor diplomatisch eingeleiteten Kriegen, deren Ausbruch noch wenige Wochen vor der Kriegserklärung zweifelhaft oder gar unwahrscheinlich war, unmittelbar jenen Ausdruck der Gefühle erwarten können, den in der Zeit der Freiheitskriege die jahrelange Not, das Zähneknirschen unter der Faust eines fremden Zwingherrn ohne Großmut hervorbrachte? Die neuen Kriegszeiten konnten nicht die Seher und Propheten, konnten nicht einen Arndt und Körner und Schenkendorf erzeugen. Erst im Kriege selbst erwuchs die Poesie, und es war nicht die Poesie des Unterdrückten, sondern des Siegers. Sie aber ist es, die wir bei Liliencron finden — finden im Verein mit einer unglaublich sicheren, nur dem Sieger möglichen Beobachtung der Einzelvorgänge des Kampfes. Jawohl, es ist etwas wie technische Dichtung, wie ein Gegenstück zur technischen Strategie eines Moltke. Aber wer in ihren Geist eintaucht, wird sie nie wieder vergessen, auch da nicht, wo sie statt der geschlossenen dichterischen Form

nur die der Kunsterzählung annimmt, wie in den unglaublich lebensvollen Kriegsnovellen des Dichters.

Im übrigen war dieser rasche, harte, stahlnervige Impressionismus, der Zug bei Zug setzt und dem Hörer überläßt, aus den momentanen Schlägen atemlos das Ganze zu bilden, doch keineswegs innerlich an Krieg und Heergeschrei gebunden. Leicht ging er in Dichtungsarten ein, die, zwischen Lyrischem und Episch-Dramatischem schwankend, im eilenden Fortgang einer Handlung die Vereinigung der einzelnen Eindrücke hurtig herbeiführen. Von den Gattungen, die sich hier darbieten, hat Liliencron vornehmlich zwei gepflegt, die Tagebuchdichtung und die Ballade. Und in der Ballade vor allem erfreut er durch knappste Erzählung; es ist wie eine prall sitzende Husarenuniform: und die enge Schnürung der Sprache wird nicht selten zu komischen Wirkungen ausgenutzt. Daneben treten dann gewaltige Stücke auf namentlich von leidenschaftlichem Sinn für Selbständigkeit, von einer Art Urpathos der Freiheit, als Krone der Sang von dem unbändigen Freiheitsdrang der Sylter Friesen mit dem Kehrreim[1] Lewwer duad üs Slaav!

Aber allmählich erweitert der Dichter seinen Stoffkreis; die impressionistische Schilderung wird auf einfache Vorgänge des Alltäglichen ausgedehnt: ruhige Scenen aus dem Kleinleben, gern mit Naturschilderungen verknüpft, tauchen auf, daneben Scenen aus der sogenannten Gesellschaft und aus dem High life — diese nicht selten mit grimmigem Humor:

> Es singt ein Lied von Felix Mendelmaier
> Der lange Lieutenant mit dem Ordensbändel.
> Das alte Fräulein brütet Rätseleier,
> Besorgt den Thee und duftet nach Lavendel.
> „O Isis" brummt der Rat, der liebe Schreier.
> Weh mir, wie langsam schwingt der Abendpendel!
> Zu Ende. Gott sei Dank. Ich atme freier
> Und bade mich daheim in Bach und Händel.

Besonders eigenartig sind die Naturschilderungen, die zahlreicher erst gegen Schluß der ersten Periode einsetzen. Sie be-

[1] Pidder Lüng, Werke 9, 18 ff.

wegen sich genau wie die bisherigen Impressionen des Dichters in Vorgangs-, Handlungs-, Bewegungseindrücken: Liliencron kennt keine Naturzustände.

Gleichviel weshalb, ich bins, ich bin verbannt
Auf diese kleine, deichumrahmte Insel.
Weit liegt mein walddurchrauschtes Vaterland.
Hier schleicht und kriecht das Wattenmeergerinsel
Durch Schlick und Schlamm, ein schmutzig gelbes Band.
Poltert der Sturm nicht, nörgelt Windgewinsel.
Ich seh die Sonne morgens Wasser trinken
Und abends wieder in die Wogen sinken.

Es ist der tiefe Sinn für das Handlungsmäßige in den Dingen, der Sinn, der sieht, wie „der Morgen die Nacht schweigend in seine Lungen saugt", wie „Hammerschlag und Kolbenstöße der Welt ihr hartes Pflichtgeräusch verkünden": es ist der Sinn, der urzeitlichen Kulturen eignet, der sie das Epos zur großen Kunstform entwickeln läßt, der ihnen die Tierornamentik, die Ornamentik des Lebendigen am ehesten nahelegt. Es ist die seelische Haltung, die auf das Belebte, das Äußere geht, der die Dramen und die feineren Stöße und Ströme des Inneren noch unerschlossen sind.

In der That fehlen diese Stöße und Störungen auch bei Liliencron. Seelisch kennt er nur Vollgefühle, ungebrochene Farben:

Aufjauchzend, sterngestreift, in Hochgedanken,
Jäh nieder, erdgeschleift, in Dorn und Ranken,
Verfolgt, zerhackt von giergequälten Raben
Bist du, mein aufgewühltes Herz.

So auch, wenn er mildere Empfindungen zu schildern hat, wie in den Parallelstrophen der beiden Gedichte „Abschied vom Vaterland" und „Heimkehr".

1. Es wogt mein Schiff, es sinkt und hebt,
Ein Sturmlied singen die Matrosen.
Es wogt mein Herz, es singt und bebt,
Es schlägt der Sturm den Heimatlosen;

und:

> 2. Es schreit mein Herz, es jauchzt und bebt
> Der alten Heimat heiß entgegen;
> Und was als Kind ich je durchlebt,
> Klingt wieder mir auf allen Wegen.

So bleibt der Dichter auch bei lyrischer Empfindungsgrundlage gleichsam balladenmäßig, da er immer in ausgesprochenem Sinne erzählt: statt Zustände Handlung, Handlung, Handlung. Ergeben sich trotzdem gewaltige Stimmungswirkungen, so hängt das damit zusammen, daß nur das Aufquellen von Urgefühlen geschildert wird: Urgefühle aber sind Gemeingefühle: um sie wirksam zu machen, bedarf es nur einer Andeutung im flüchtigsten Eindruck.

All das giebt nun der eigensten und ursprünglichsten Kunst Liliencrons bestimmte Grenzen. Da er sehen können muß, was er singt, so ist die Poesie des Seelenlebens nur in Andeutungen vorhanden, — nirgends Kantilenen der Stimmung und des Gemüts. Weil er das Seelische nur im Physiologischen ergreift, sinkt er leicht ins Alltägliche, bisweilen ins Platt-Prosaische. Und auch da, wo er hiervor bewahrt bleibt, ist er in seinen lyrischen Gedichten von jenem instinktiv Geistlosen, rein und bloß Anschaulichen, den Zustand gleichsam unbewußt Erfassenden, das in jeder Gattung der Phantasiethätigkeit Kennzeichen des physiologischen Impressionismus ist. Darüber bei einfacher Wiedergabe von Eindrücken hinwegzugelangen, giebt es für Liliencron anscheinend nur ein Mittel: den möglichst glänzenden Gebrauch des Vergleichs. Und darin ist er Meister:

> Der Sturm preßt trotzig an die Fensterscheiben
> Die rauhe Stirn; tiefschwarze Wolken treiben,
> Wie Fetzen einer Riesentrauerfahne,
> Und schnell, wie Bilder ziehn im Fieberwahne.

Oder, von einem Pechvogel:

> Der andre trieb im Schweiße seinen Pflug,
> Hoch wie die Wolken sah das Glück er jagen.
> Auf jeder Rennbahn blieb zurück sein Wagen.
> Statt Weines fand er nur den Wasserkrug. —

* * *

2. Aber was bisher gesagt ist, charakterisiert den Dichter nur während seiner ersten Periode, während der Zeit des reinen physiologischen Impressionismus. Mit den neunziger Jahren geht er langsam in eine andere Art über; die bisher ganz naturalistische Weise seines Impressionismus verschwindet, und nach und nach tauchen idealistische Farben auf, verschmilzt zugleich die neue Form der ersten Periode unvermerkt mit lyrischen Formen älterer Überlieferung. Liliencron hat in seinem Epos „Poggfred" (1895) selbst diese neue Periode launig und der Veränderung vollauf bewußt begrüßt:

Was thu ich nun hinein in die Behälter?
Erinnrung? Traum? Erlebnis? Phantasie?
Ich habe Angst, mein Blut wird täglich kälter,
Zum Teufel geht allmählich der Esprit.
Zusammen schab ich drum, eh immer älter,
Die schäbigen Reste meiner Poesie.
Denn vor mir, greuliche Pagode,
Hockt steif des Dichters „zweite Periode".

In der That: der Dichter wird ruhiger, die scharfe Abgrenzung der Eindrücke verliert sich, das Moment der Stimmung nimmt überhand:

Langsam graut der Abend nieder,
Milder wird die harte Welt,
Und das Herz macht seinen Frieden,
Und zum Kinde wird der Held.

Das sind in diesen vier Zeilen gewiß noch vier gut umrissene Eindrücke, aber das Ganze ist schon unendlich stimmungsvoll. Gedichte dieser Art werden häufiger, häufiger auch Eindrücke, denen, oft durch ein einziges Wort, eine starke Stimmungsnote gegeben wird:

Hart am Ufer steht mein Fuß,
Drüben, horizontdurchlassend,
F r i e r t am Strand ein schmales Wäldchen.

Oder:

Und immer stiller wirds im Hain,
Es schlief die ganze Erde ein,
Der Wind nur durch die Hecken
S p i e l t H a s c h e n u n d V e r s t e c k e n.

Dieser Stimmungsgehalt wird dann gelegentlich so stark, daß er nervöse Schwebungen und Spannungsgefühle hervorruft, die der Hörer durch thätige Teilnahme der eigenen Einbildungskraft auslösen muß. Das ist dann schon der Übergang zu einer Dichtung, die ihrem Hauptmoment nach Stimmungsdichtung ist, also, da sie die Persönlichkeit des Dichters ganz in den Vordergrund schiebt, idealistische Dichtung, wenn auch noch einer niederen, subjektiven Gattung. Man höre und genieße:

Die große gelbe Rose ruhte schwer
Auf schwarzem Marmorsarg in Marmorhallen.
Weß' Hand sie brach, und wer sie trug anher,
Auch wer die Leiche war, ist mir entfallen.
Es schlief der Sarg, von Blatt und Blumen leer,
Im Dämmer, eine Sphinx, auf Löwenkrallen.
Der Abendwolken lichtgeflocktes Heer
Entstieg dem Meere, rot wie Blutkorallen.

— — — Liliencron hat in seinen späteren Dichtungen Stücke dieser Art von großer Schönheit. Es ist ein idealistischer Impressionismus physiologischen Charakters; nicht selten bilden seine Schöpfungen unmittelbare Gegenbilder zu den entsprechenden Erzeugnissen der impressionistischen Malerei: —

Vor mir dehnt sich ein großes Meer
Ohne Wellensturz, heilig und leer.
Der Küstensand, auf dem ich geruht,
War von Gold und rot wie Blut,
Überschimmert von bläulichem Licht
Zweier eirunder Sonnen, die dicht an dicht
Über der See am Himmelsrande
Sich zeigten mit purpurnem Wolkenbande,
Das leicht sie überfällt und ungezwungen,
Als wärs um zwei Rokokospiegel geschlungen.
Ich konnte, ohn mit den Augen zu blinken,
In ihren milden Flammen ertrinken.
Dünn, wie meines Spazierstocks Lauf,
Schossen nah hinter mir Bäumchen auf,
Sechs an der Zahl, gut ausgerichtet,
Nur in den Gipfeln blattverdichtet . . . .
Ich stand auf den Inseln der ewigen Ruh.

Und wie mich ihr sanftes Leuchten beglückte,
Und wie mich ihr herrlicher Glanz entzückte,
Spannt ich die Arme dem Schöpfer aus:
Ich wohnte in seinem Vaterhaus.

Man sieht: hier ist auch schon der Symbolismus eingekehrt; die Summe des äußerlich Angeschauten ist nur ein Widerschein, erhält Leben nur von Stimmungen, die unter ihm fluten und in ihm als durch einen Spiegel gesehen emportauchen.

Streckt sich der Dichter hier bis an die Grenzen der modernen Symbolisten, deren Wesen wir bald kennen lernen werden, so verschmilzt er andererseits in der Stimmung auch Alt und Neu in manchmal überraschend sicherer Harmonie:

Und eine Ruhe kommt gezogen,
Mein Herz schlägt seinen alten Schlag,
Die Unglücksvögel sind verflogen,
Mir ahnt ein neuer Thatentag.
Da bück ich mich und pflück im Schreiten
Aus Feld und Knick mir einen Strauß
Und trag ihn, voll von Seligkeiten,
Der Liebsten heißen Danks nach Haus.

Wie sind doch hier die Gefühle unmittelbar geschildert, wie ist die Form die der geschliffenen Kunst der fünfziger Jahre, wie hält man mit dem Dichter unter alten Dächern Einkehr! Es ist eine Richtung, in der Liliencron in den letzten Jahren weit gegangen ist, ja zu weit, bis zu unzweifelhaften Langweilern. Aber doch hört man in den meisten der Stücke, die hierher gehören, inhaltlich auch das Neue heraus, wie sich auch in der Form Alt und Neu begrüßen: und sollte nicht eben der schöpferischen Vermählung von Alt und Neu der Euphorion einer Zukunftsdichtung entsteigen können? —

Indes die Entwicklung der modernen Dichtung machte bei der Ausgestaltung des physiologischen Impressionismus nicht Halt und noch weniger bei dessen idealistischer Umwandlung oder Vermischung mit großen Traditionen: unersättlich strebte der Wirklichkeitssinn vorwärts in das Seelische hinein und drängte

hier an gegen die unbekannten Gebiete der bloßen Reizvorgänge, bis er seinen Fuß auf jungfräuliches Land gesetzt hatte.

* * *

3. Der psychologische Impressionismus gelangt am besten oder wenigstens am geschlossensten und eindringlichsten in der Poesie einer Gruppe von Dichtern zum Ausdruck, die sich seit 1892 um die „Blätter für die Kunst“ scharten, eine Zeitschrift, die zuerst nur intim — das ist ein Lieblingswort dieser Gruppe und der Gegenwart überhaupt — „für eine auserwählte Gemeinschaft von Künstlern und Kunstanhängern“ erschien. Es sind an erster Stelle Stephan George und Hugo von Hofmannsthal, dann Karl Wolfskehl, Leopold Andrian, Richard Perls, Max Dauthendey u. a. m.: Leute von meist zurückgezogen-aristokratischem Leben, langer Gehrock und breite Halsbinde, Haartracht der dreißiger Jahre, gern von reichen Eltern, modern in Gänsefüßchen, im übrigen jung: Hofmannsthal, geboren zu Wien 1874, wird in Kürschners Litteraturkalender von 1898 noch als Doktorand der Philosohhie verzeichnet.

Diese Gruppe will nichts von unmittelbar anschaulicher Wirklichkeit wissen; sie will eine „geistige Kunst“; bewußt erscheint ihr die Welt als Reihe bloßer Sensationen, und diese Sensationen sind ihr darum folgerichtig allein Gegenstand der Dichtung. Und unter diesen Sensationen sucht sie wiederum weniger diejenigen auf, die die Oberfläche des Seelenlebens streifen, als vielmehr die tieferen, die bis in die unbekannten Untergründe der Psyche führen. Denn die vulgären Gefühle sind ihr nichts Einfaches und darum Großes mehr, sondern zusammengesetzte Bildungen, wie die Blüte des Tausendschönchens oder der Sonnenblume, Ansummungen jeweils einer großen Menge von elementaren Empfindungen, von nervösen Reizen noch ohne klaren und abgegrenzten Inhalt, welche das Gedächtnis erst zu dem groben Bündel eines ganz konkreten und seinem Inhalte nach klareren Gefühls zusammenfaßt.

Diese unteren Reize nun vor allem, diese noch nicht mit bestimmtem Inhalte oder gleichsam nur von Düften und Nebeln

halb ausgefüllten Gefäße von Empfindungen gilt es bewußt in sich aufzunehmen und aus ihrem Gehalt die Dichtung zu gestalten. Geschieht das, so wird eine Poesie erblühen als Gegenpol des physiologischen Impressionismus, „jener verbrauchten und minderwertigen Schule, die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang“. Und diese Poesie wird „keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen“ erstreben, „keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck“.

Wie nun dies Ziel erreichen? Da giebt es zunächst den Weg einfacher Schilderung seelischer und besonders nervöser Reizvorgänge. Und hier wird von der neuen Schule sehr früh schon eine außerordentliche Meisterschaft erreicht, wie denn die Schule die Form überhaupt in jedem Sinne hochhält und fördert.

Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter
Des Buchenganges beinah bis zum Thore,
Und sehen außen in dem Feld vom Gitter
Den Mandelbaum zum zweitenmal im Flore.

Wir suchen nach den schattenfreien Bänken
Dort, wo uns niemals fremde Stimmen scheuchten:
In Träumen unsre Arme sich verschränken,
Wir laben uns am langen milden Leuchten.

Wir fühlen dankbar, wie zu leisem Brausen
Von Wipfeln Strahlenspuren auf uns tropfen,
Und horchen nur und blicken, wenn in Pausen
Die reifen Früchte an den Boden klopfen.

(Stephan George.)

Außer den leisen und leisesten Schattierungen des Herkömmlichen aber sucht man vor allem auch neue Gebiete seelischer Reize auf. Zwar nicht ganz mit dem wunderlichen Zuge der Franzosen, diese wie jede neue Richtung ins Extrem zu stoßen, bis sie, in diesem Falle, zu den Narreteien schon der Goncourts, namentlich aber der Huysmans, Rods und Rosnys gelangte. Aber doch in grundsätzlich neuen und nicht immer von einem gewissen Snobismus freien Richtungen. Dahin gehört es vor allem, wenn die Übergangssensationen zwischen zwei spezi-

fischen Sinneseindrücken in die Dichtung eingeführt werden: die tönenden Farben, die farbigen Vokale, die gehörten oder gesehenen Tastgefühle: Erscheinungen, die in der Dichtung bewußt allerdings schon von E. T. A. Hoffmann verwertet worden sind. Dahin gehört auch die Schilderung der Vermischung höherer und höchster Sinneseindrücke, das Aufheben der festesten und anschaulichsten Grenzen unserer Empfindung, des Raumes etwa und der Zeit. Es sind Dinge, die man sonst doch wohl nur dem Jenseits zugeschrieben hat:

Et toi, divine Mort où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé,
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace
Et rends-nous le repos que la vie a troublé.
(Leconte de Lisle.)

Die neue Dichtung aber verwendet diese Sensationen wenigstens schon für die irdische Ekstase. So Stephan George in seinem Gedicht „Weihe“, das in den allgemeinsten Zügen denselben Vorgang schildert wie Goethes „Zueignung“. Der Dichter ruft sich zu, die Muse der Dichtung am Gestade eines Stromes zu erwarten:

Im Rasen rastend sollst du dich betäuben
An starkem Urduft, ohne Denkerstörung,
So daß die fremden Hauche all zerstäuben,
Das Auge schauend harre der Erhörung: — —

Siehst du im Takt des Strauches Laub schon zittern
Und auf der glatten Fluten Dunkelglanz
Die dünne Nebelmauer sich zersplittern?
Hörst du das Elfenlied zum Elfentanz?

Schon scheinen durch der Zweige Zackenrahmen
Mit Sternenstädten selige Gefilde,
Der Zeiten Flug verliert die alten Namen,
Und Raum und Dasein bleiben nur im Bilde.

Die Übergangssensationen zwischen spezifischen Sinneseindrücken aber werden als etwas ganz Gewöhnliches von der Schule eingehend zur Darstellung gebracht. So von Hofmannsthal im „Tod des Tizian“:

Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen, wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.
In weißen, seidig weißen Mondesstreifen
War liebestoller Mücken dichter Tanz,
Und auf dem Teiche lag ein weicher Glanz
Und plätscherte und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heut nicht, ob's die Schwäne waren,
Ob badender Najaden weiße Glieder,
Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren
Vermischte sich dem Duft der Aloë . .
Das rosenrote Tönen wie von Geigen,
Gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen,
Der Brunnen Plätschern und der Blüten Schnee,
Den die Akazien leise niedergossen,
Und was da war, ist mir in Eins verflossen:
In eine überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.

* * *

4. Nun ist klar, daß auf diesem Wege kaum noch weiter zu gelangen ist, wenigstens innerhalb der Grenzen der seelischen Grundlage der Gegenwart; die naturalistische Entwicklung des psychologischen, ja des neurologischen Impressionismus erscheint mit der Aufnahme dichterischer Formen wie der geschilderten erschöpft. Aber inzwischen war längst, ja fast gleichzeitig und Schlag auf Schlag den naturalistischen Errungenschaften dieses Impressionismus folgend ein neuer Idealismus emporgeblüht. Der Blick,

der farbendürstend in sich selbst gesenkt
Nach immer neuer Wunder unerwachtem Spiele späht
(Ludwig Klages)

hatte den Reizvorgang nicht mehr als Objekt aufgesucht; vielmehr umgekehrt schuf der Dichter aus sich heraus die Sensationen, sprachen diese subjektiv aus ihm in neuen Zungen: übermächtig und breiten Stromes trat in den Formen neuro-

logischer Impressionen ein Idealismus zunächst der persön lichen Stimmung hervor.

Es war zugleich eine wichtige Wandlung der psychologischen Anschauung im allgemeinen. Der naturalistische Impressionismus hatte die Seele nur als Bühne für das bunte Spiel von Eindrücken angesehen, als den leeren Ort gleichsam unablässig sich folgender psychischer Aktualitäten, als „Tempel des Traumes" (Maeterlinck); von dem festen Kern der Persönlichkeit, von einer Seele als Subjekt war wenig übrig geblieben. Jetzt wendete sich die Anschauung leise, wenn auch noch längere Zeit ein unklares Gefühl pantheistischer Gebundenheit an das All der Natur und der Geschichte vorwaltete. So bewegt sich von Hofmannsthal noch in Zweifeln:

> Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
> Kann ich nicht abthun von meinen Lidern
> Noch weghalten von der erschrockenen Seele
> Stummes Niederfallen ferner Sterne.
>
> Viele Geschicke weben neben dem meinen,
> Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
> Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
> Schlanke Flamme oder schmale Leier.

Allein thatsächlich trug doch ein primitiver Idealismus, der Idealismus der Stimmung, den Sieg davon; und er war nicht denkbar ohne eine Psychologie, die dem leeren Ort der Sensationen ein wenigstens triebhaftes Ich, eine keimhafte Persönlichkeit entgegensetzte. Und dies Ich wirkte sich nun mit seinen Stimmungen oft phantastisch und nicht selten auch noch gespreizt genug in einer neuen Dichtung aus.

Zunächst kam es, genau wie in dem idealistischen Impressionismus der Malerei, zu einer außerordentlichen Steigerung der Eindrucksmittel unter gleichzeitiger Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition. Eine Vorliebe für ungestört verlaufende Vorgänge kommt auf und für Massenzüge, und die Kürze wird gesucht: „rein ellenmäßig die Kürze". Das alles bedeutet dann eine starke Zucht der Phantasie in der Auswahl der verwirrend mannigfaltigen Eindrücke, die aus der dichte-

rischen Empfängnis hervorgehen: eine Zucht, die freilich ohne dreinsprechende Aufsicht des Verstandes kaum möglich war. Das so gewonnene Gerüst der Dichtung aber wird dann mit einem Wunderwerk von Umkleidungen, die durch idealistische Malmittel geschaffen werden, völlig überdeckt und gleichsam ausgebaut: „Stimmungsbilder in allen Spektralfarben" treten auf und in allen Tonkombinationen, allen Dissonanzen und Konsonanzen und Assonanzen des Geruches und des Tastgefühls, unerhörte Töne und Farben, satt und glühend, Feuerwerke der Berührungseindrücke und Orgien des Geruches, Vorlieben für Funkelndes, Sterne, Edelsteine, Zerlegungen der chemischen Prozesse des Blumenduftes, Luxusgefühle des Glatten, Rauhen:

> Fliehende Kühle von jungen Syringen.
> Dämmernde Grotten cyanenblau.
> Wasser in klingenden Bogen
> Wogen —
> Auf phosphornen Schwingen
> Sehnende Wogen.
>
> Purpurne Inseln in schlummernden Fernen.
> Silberne Äste auf mondgrüner Au.
> Goldne Lianen auf zu den Sternen.
> Von zitternden Welten
> Sinkt Feuerthau. (Max Dauthendey.)

Dazu stärkste Mittel zur Intensivierung der Grundstimmung neben all den Lilaträumen und den Sensationen mennigroter Wiesen: ein allumtönendes Geläut der Stimmungsmalerei, ein aus Abgrundtiefen aufsteigender Hall des Pathos, ein erhabener Hauch der Sprache — alles in der Richtung des Feierlichen, Andeutenden, Ungewissen, Ahnungsvollen, Geheimnisreichen:

> Das ist die Kunst des großen Hintergrundes
> Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter;
> Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
> So schön die dunklen Worte toter Dichter.
> (v. Hofmannsthal.)

Und zahlreich und in äußerster Verfeinerung sind die Mittel entwickelt, all diesen Forderungen zu genügen. Da verschwimmt

die Zeichnung der Vorgänge ins Ungewisse, wie in den Malereien eines Puvis de Chavannes: das Gerippe des Geschehnisses wird nicht mehr sichtbar, auch wenn es grundsätzlich genau gezeichnet ist, die Konstruktion bleibt verdeckt wie in den Bildern Stucks, nur der Duft, der Hauch, der Geruch der Ereignisse wird gesammelt. Da wird die Sprache in eine sinnliche, nervenfällige, Reizvorgänge untersten Grades erregende, kurz musikalische Haltung gezogen . . . . .:

> Die Seele weint in ängstlichen Gefühlen:
> Ich kann die Worte nicht zu Klängen finden,
> Kann die Gedanken nicht zu Kränzen winden,
> Um roter Wunde heißen Brand zu kühlen —

so klagt der Dichter (Richard Perls), dem die Muse der neuen Dichtung den Kuß versagt. Wenn aber diese Muse den Dichter erhört, dann entstehen musikalische Wortdichtungen von sonorem Klange:

> Hinaus zum Strom! Wo stolz die hohen Rohre
> Im linden Winde ihre Fahnen schwingen
> Und wehren junger Wellen Schmeichelchore
> Zum Ufermoose kosend vorzudringen.
>
> (Stephan George.)

Und nicht die Sprache allein thut es. Auch der Gedanke wird in den Strudel der Stimmung gezogen — am häufigsten durch überaus feine, ja raffinierte Anwendung stark duftender, narkotisch wirkender Gleichnisse, Symbole, Allegorien, Embleme. So wird z. B. für Hofmannsthal die Sprache der Dichtung geradezu zur Sprache des Bildes, der Metapher. Und damit wird denn die Sprache auch als Ausdruck des Gedankens eine andere. Sie hat hier nicht mehr die Aufgabe, mit „Näherungswerten dem gemeinen Tagesverkehr und seinem derben Bedarf“ zu genügen. Sie muß vielmehr eine neue syntaktische Kunst entfalten, sie muß die weitesten Schreine ihres Wortschatzes durchwühlen lassen und mit neuen Kostbarkeiten aufwarten, sie muß ungeahnte Kombinationen ihrer Mittel anwenden, um der unerhörten Intensität der Stimmungen gerecht zu werden. Denn glühendste Farben und tiefste Klänge, intimste Töne

und versteckteste Pulsschläge verlangt man von ihr, und eine Dolmetscherin soll sie sein des „geheimnisvollen, unsichtbar rauschenden und anziehenden Untertons“ dichterischer Verständigung.

Ja, eine Dolmetscherin! Das ist es: All die Mittel dieser Dichtung, die doch immer wieder auf die Sprache hinauslaufen oder deren Dunstkreis passieren müssen, sie sind gleichsam doch nur Schattenspiele eines hinter dem Vorhang, hinter der sinnlichen Erscheinung des Gedichtes sich abspielenden Ereignisses, das seinerseits erst das eigentliche Wesen und die Seele des Gedichtes darstellt. Diese Dichtung ist symbolisch durch und durch: und daß sie es ist, beweist, trotz aller Wunderlichkeiten und Modethorheiten im einzelnen, daß sie einen Höhepunkt bildet in der Entwicklung der Poesie der modernen Stimmung. Denn die Stimmung sucht ein gefühlvolles Ideal hinter den Dingen und wird erst dann Genüge ihrer Sehnsucht finden, wenn alle äußeren Mittel dichterischer Darstellung jenem einen Ziele untergeordnet sind, das hindurch durch den Schleier der Komposition und der Sprache auf einen durchsichtigen seelischen Gehalt hinweist.

Das alles zeigt aber auch, daß dieser Idealismus der psychischen und nervösen Eindrücke seine Vorgeschichte hat. Und in der That erinnert einzelnes zurück bis an die Dichtung der Empfindsamkeit.

> O Desiderata!
> Käme sie wetterumhüllt dir in den sterbenden Feuern (der Sonne),
> Käme sie leise bang vom Schattenhügel gewandelt:
> Nieder sänkest du ganz! —

Diese Verse von Ludwig Klages, könnte sie nicht Klopstock gedichtet haben? Aber das sind verstreute Anklänge. Dagegen spricht man wohl von dieser neuesten Poesie der Reizsamkeit als von einer Neuromantik. Sollte damit der Glaube angedeutet werden, daß sich in der Poesie unserer Tage die alte Romantik voll wiederhole, so würde die Entstehung des Wortes bei seinem Bildner einen bedenklichen Mangel geschichtlichen Denkens und eine schlimme Unkenntnis der litterargeschichtlichen Thatsachen

voraussetzen. Denn der gradmäßige Unterschied der neuen Dichtung von der alten Romantik ist augenscheinlich; und gut hat ihn Richard Perls hervorgehoben:

> Ich bette dich in traumestiefe Ruh,
> Geh ein, mein Freund, zum alten Heiligtume,
> Dort flüstert und dort raunet man dir zu
> Ein neues Wissen um die blaue Blume.

Ein neues Wissen! Gewiß finden sich in der Dichtung der Romantik Vorboten des modernen Symbolismus, so wie sich in den Dichtungen der Empfindsamkeit Vorzeichen der Romantik nachweisen lassen. Aber sind deshalb je zwei dieser Perioden und damit wohl gar sie alle drei ihrer innersten Seele nach identisch? Es wird eine der lohnendsten Aufgaben einer Kultur- und insbesondere Litteraturgeschichte des subjektivistischen Zeitalters sein, die Unterschiede in der seelischen Basis der empfindsamen, der romantischen und der modernen Dichtung einmal ganz genau zu bestimmen. Daß diese Dichtungen aber überhaupt verschieden sind, das kann selbst dem oberflächlichen Kenner der litterarischen Denkmäler der drei Perioden nicht zweifelhaft bleiben.

Aber wenigstens von den französischen Naturalisten und Idealisten des psychologischen Impressionismus, den Baudelaire, Verlaine, Mallarmé sollen unsere Dichter ausgegangen sein! Gewiß liegt da die Entwicklung der analogen französischen Dichtung früher als die der deutschen; Baudelaire starb 1867, und die „Fleurs du Mal" erschienen 1857. Die deutsche Entwicklung aber nur als eine Kopie der französischen anzusehen würde nichts anderes heißen, als etwa beispielsweise meinen, die deutsche Empfindsamkeit von 1750 sei durch die Einfuhr und Lektüre von Yoricks Sentimentaler Reise veranlaßt worden. Gewiß haben unsere deutschen Dichter in der Form von den Franzosen gelernt, denn diese waren geschichtlich früher am Platze; die Behauptung aber, daß sie ihnen in bloßer Nachahmung gefolgt seien, sollte schon durch die Thatsache ausgeschlossen sein, daß wesentliche Züge der entsprechenden französischen Poesie bei ihnen fehlen. Und zwar gerade die hervorragend französischen:

der starke und sinnliche Kult des Weibes, das Aufsuchen überfeiner Narkosen von der Art etwa, wie diese durch gewisse Litaneien des romanischen Katholizismus hervorgerufen werden, und Verwandtes. Nein, die Gruppe von George und Hofmannsthal ist deutsch; und pflegt sie bei ihrer Vorliebe für das Seltsame, Prunkende, halb Perverse vielfache Beziehungen zu extremen Richtungen auswärtiger Kulturen, so z. B. auch zum englischen Präraffaelitentum, so ist sie dennoch in ihrem Innersten sogar ausgesprochen national, ja es fehlt ihr nicht einmal die offensichtliche vaterländische Wallung:

> Schon lockt nicht mehr das Wunder der Lagunen,
> Das allumworbene, trümmergroße Rom,
> Wie herber Eichenduft und Rebenblüten,
> Wie sie, die deines Volkes Hort behüten,
> Wie deine Wogen, lebengrüner Strom. (Stephan George.)

Dieser psychologisch-impressionistische Idealismus ist aber zugleich bisher die letzte völlig abgeschlossene Errungenschaft unserer dichterischen Kultur; mit ihm endet einstweilen der Lauf der modernen Entwicklung. Und wie der Parallelismus der ganzen Bewegung zu den Vorgängen auf dem Gebiete der bildenden Künste, so läßt sich auch die innere entwicklungsgeschichtliche Geschlossenheit dieses Verlaufes nicht verkennen: der physiologische Impressionismus mußte in einen psychologischen, ja, bei stärkster Vertiefung, in einen neurologischen Impressionismus auslaufen, und auf dem Gebiete jeder dieser Entwicklungen mußte einer Zeit naturalistischer Eroberung der neuen Kunstmittel eine Zeit idealistischen Ausbaues parallel gehen und nachfolgen.

III.

1. Im übrigen ist charakteristisch, daß die litterarische Bewegung doch erst längere Zeit nach der Musik und den bildenden Künsten oder wenigstens der Malerei zum entschiedenen Bruch mit einer anders gearteten Vergangenheit gelangte. Die „Blätter für die Kunst" konnten es aussprechen: „Nie wäre bei uns Schrifttum und Dichtung von heute in so traurige Störung geraten, wenn ihre Vertreter zu den gleichzeitig lebenden Meistern der bildenden und der Tonkunst den Blick erhoben hätten." Freilich: würde die Dichtung durch einen Lehrgang bei den anderen Gattungen der Phantasiethätigkeit wirklich im Innersten gefördert worden sein? Die einzelnen Gebiete menschlichen Seelenlebens sind in tieferen Zusammenhängen verankert als in denen von ein paar oberflächlichen Abhängigkeiten.

Es soll hier nicht versucht werden, die Vorgeschichte des dichterischen Impressionismus auf deutschem Boden auch nur in den allgemeinsten und gröbsten Zügen vollständig zu zeichnen. Ein solches Vorhaben würde die Ökonomie dieses Buches sprengen, würde den Leser entwicklungsgeschichtlich nicht viel über die allgemeinen Einsichten hinausbringen, die sich gelegentlich der eingehenderen Betrachtung der Vorgeschichte der impressionistischen Malerei ergeben haben, und wäre zudem nach dem heutigen Stande der gelehrten Einzelarbeit nur sehr bruchstückweise möglich. Genug daß die leisen Bewegungen, die zwar noch nicht das Neue sind, aber doch zu ihm überführen, in der Dichtung doch fast so weit wie in der Malerei zurückreichen und auch ähnliche Phasen, wie in dieser, durchlaufen haben.

Eine früheste Vorstufe führt hier auf märkischen Boden und insbesondere nach Berlin: in das Land und die Stadt des scharfen Realismus und der Beobachtung in diesem Sinne. Heinrich von Kleist (1777—1811) ist als Erzähler etwa, was Philipp Otto Runge als Porträtist war: er hat schon eine an Maupassant erinnernde Technik, indem er die Erzählung damit beginnt, daß er unmittelbar in eine gespannte Situation versetzt und diese dann eingehend und energisch ausmalt. In der Erfindung ist dann freilich Vieles noch romantisch. Aber doch wird man schon an Willibald Alexis, einen der ersten größeren Realisten, und an Theodor Fontane, fast einen der ersten Impressionisten, gemahnt: und beide waren Märker. An den frühen Realismus des Berliner Kriegs- und Paradebildes wie die Verdienste Friedrich Wilhelms III. um eine realistischere Denkmalsplastik gemahnt es weiter, wenn einer der frühesten scharfen Schilderer moderner deutscher Gesellschaft, ein kleiner Stendhal, Julius von Voß (1768—1838), bis 1798 preußischer Leutnant war: wir verdanken ihm, bei all seiner Frivolität in der Art der gleichzeitigen deutschen und französischen rationalistischen Litteratur, außerordentlich treue Schilderungen des preußischen Heeres von 1806 und namentlich seines Offiziercorps. Von Königsberg gebürtig, aber nach vielen Seiten hin Berliner geworden, war ferner Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 bis 1822), bei allen romantischen Schrullen und Schauergefühlen ein außerordentlich scharfer Beobachter der Wirklichkeit, im Grunde vielleicht der erste wirklich ganz Berlinische Dichter[1]: jedenfalls ein Dichter ganz auf eigenem Postament, mit einer Fülle von Zukunftssensationen, ein Mann der Weltlitteratur, heute vielleicht in seiner Heimat weniger gelesen als in Frankreich. Und mit Hoffmann brach der stetige Fluß des Berliner Realismus keineswegs ab. Wird man auch bei Willibald Alexis und selbst bei Gutzkow, als Schilderer des aristokratischen Berlins, keine durchaus sicheren und unmittelbaren Vorahnungen des modernen Impressionismus suchen wollen, so steht diesem dafür der Baron Alexander von Ungern-Sternberg (1806—1868)

[1] S. Mielke [3], 69.

nicht fern — wenigstens nicht in seinen späteren Arbeiten, nachdem er die allzustarke Abhängigkeit von Dickens abgestreift hatte. Da hat er, mit Leib und Seele feudal gesinnt und in den fünfziger Jahren Kreuzzeitungsmann, was freilich weder frivole noch humoristische Behandlung ausschloß, das Leben des preußischen Adels am Hofe wie außer Hofe, überhaupt das aristokratische Berlin mit unübertrefflicher Treue geschildert.

Indes die eigentlichsten und tiefsten Übergangsformen zum Neuen sind doch schließlich nicht auf märkischem und Berlinischem Boden erwachsen. Dazu war die märkische und wohl auch die Berliner Kultur wenigstens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Verhältnis zur deutschen Gesamtkultur noch zu wenig bedeutend. Der wachsende Wirklichkeitssinn bedurfte, wo er sich erfolgreich regen sollte, stärkerer Anregungen, bezeichnenderer Objekte. Und da er vornehmlich in der bürgerlichen Kultur als der innerhalb der Nation allgemein führenden erwachte, so wandte er sich zunächst dem alten Bauerntume, da, wo es kräftig und knorrig und altererbtem Boden verwachsen saß, als interessantestem Gegenstande, weil größtem Gegensatze zu. Neben die Bauernmalerei trat die Dorfgeschichte, und vornehmlich in Süddeutschland, in Schwaben und in der Schweiz, ward sie zuerst heimisch. Berthold Auerbach (1812—82) wird als ihr Begründer gefeiert, und so konventionell uns heute seine Bärbeles und Josephs erscheinen, in den vierziger und fünfziger Jahren galt seine Darstellung als ein Ausbund von Realismus. Derjenige freilich, der zu weitaus schärferer Beobachtung vordrang und dadurch zu einem eigentlichen Vorläufer des modernen Impressionismus wurde, war der Schweizer Albert Bitzius, Jeremias Gotthelf (1797—1854). Bitzius war Pfarrer, und seine Absicht war es keineswegs an erster Stelle, Bauernnovellen künstlerischen Charakters oder auch nur bäuerliche Erzählungen zu schreiben. Seine Werke gehören vielmehr einer ganz anderen Richtung an, die von altersher in der Schweiz gepflegt ward und auch in einigen Dichtungen Kellers noch in starken Lichtern ausstrahlt: sie sind in Erzählungen gekleidete Volkspädagogik. Die größesten früheren Autoren dieser Richtung waren Pestalozzi

mit „Lienhard und Gertrud“ und Zschokke mit dem „Goldmacherdorf“ gewesen; schon bei ihnen war die bäuerliche, die ländliche Umgebung bevorzugt; ihnen schließt Bitzius sich an. Aber gerade in diesem Rahmen war es möglich, rein realistisch, nur den Dingen zugewandt, litterarisch traditionslos zu schaffen. Und da hat denn der Realismus des schweizerischen Pfarrherrn schon manches, ja vieles vom Impressionismus an sich: seine absolute Wahrhaftigkeit läßt ihn vor allem das Menschenherz, doch auch die Natur in feineren Regungen als den bisher bekannten beobachten; dementsprechend erschließen sich ihm auch neue Stoffe zumeist des Häßlichen, und die Komposition wird unter der Wucht der andringenden Gegenständlichkeit der Welt vernachlässigt. Bitzius ist dem Keime nach der erste Impressionist.

Aber so rasch und geraden Wegs wie er ist die deutsche Litteratur neben und nach ihm nicht zum Impressionismus fortgeschritten. Er hatte gleichsam jenseits der Grenzen der Überlieferung geschaffen. Diejenigen Dichter aber, die neben und nach ihm vor allem stärkeren Wirklichkeitssinn verrieten, schufen doch innerhalb dieser Grenzen: und so wurden sie, wie man zu sagen pflegt, fortgeschrittene Realisten, und ihr Wesen gehört nur teilweis der neuen Zeit, zumeist dagegen der Kultur der fünfziger bis siebziger Jahre an. Da ist, um nur einige der Größesten zu nennen, zunächst Friedrich Hebbel (1813–63). Seine „Maria Magdalena“ (1843) ließ, was unmittelbares Erfassen psychischer Wirklichkeit betrifft, den raschesten Fortschritt zum Impressionismus oder wenigstens einen Ausbau der Gefühlswelt erwarten, der erbarmungslos jeden Winkel des großen Gebietes erhellte. Allein über dies Stück hinaus schritt Hebbel im Naturalismus nicht fort; in seinen späteren Dramen behandelte er selbst die feinsten Fäden bewußter Vorstellungen und klaren Wollens nicht einmal unmittelbar anschaulich als Zettel oder Einschlag des dramatisch-psychologischen Gewebes, sondern schilderte sie gleichsam nur wie den Gestalten aufgenäht und angeklebt; die Persönlichkeiten wurden bewußt stilisiert, und sie traten unter die Wirkungen einer so ausgesprochenen Schicksalsidee, daß sie deren Wucht unterlagen. Da ist ferner

Otto Ludwig (1813—65). Ludwig ist mit einem noch stärkeren Wirklichkeitssinn ausgestattet als Hebbel; seine Erzählung „Heiterethei“ setzt die Dorfgeschichte in einer Weise fort, daß trotz aller Applikationsstickerei von Humor und Laune und tausend persönlichen Motiven, trotz eines gewissen Arabeskentums nach der Art von Jean Paul doch ein Bild des thüringischen Bauernlebens von bis dahin unerhörter Treue entsteht. Und wie gewaltig gar sind einzelne Teile der Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“ in ihrer absoluten Gegenständlichkeit, in dem vollen Impressionismus der Naturschilderung, in der feinen, wenn auch noch nicht neurologischen Zergliederung des inneren Wesens der Gestalten! Aber Ludwig hat diese Erzählungen später beinah verworfen, wie er noch mehr den „Erbförster“ (1853) und frühere Versuche verwandter Dramen verworfen hat. Hinweg mit der tastenden Vergegenwärtigung der Gesamtsumme psychologischer Reflexe hin durch ein ganzes Drama, hinweg mit der Betonung des Sozialpsychischen in den Gestalten, hinweg mit den Ahnungen einer tieferen Stufe der Sensation: veredelt muß das Drama werden nach der Schicksalsidee und dem noch halb erzählenden dramaturgischen Kanon Shakespeares! Der Dichter ist die besten Jahre seiner zeugenden Kraft diesem Irrlicht nachgezogen und in dem Sumpfe zahlreicher, auf die Praxis unanwendbarer theoretischer Betrachtungen erstickt, in den es führte. Da ist endlich Anzengruber (1839 bis 1889) — ein Naturdichter, wenn das Wort erlaubt ist, fast wie Bitzius, und doch als ehemaliger Schauspieler auf der Bühne zu Haus wie in der Heimat. Aber sein Talent blieb begrenzt; er gelangte nicht weiter als dazu, den ganzen Realismus der Dorfgeschichte in das Bauerndrama zu übertragen: und auch dies nur im Rahmen der starken und alten Entwicklung des Wiener Volksstücks. So entstand etwas in sich Vollendetes, sieht man von den Stücken und Scenen ab, die sich mit dem dritten Stande beschäftigen: aber eben etwas Vollendetes als der Abschluß einer reichen Entwicklung, eine Gipfelkunst, an der Raimund seine Freude gehabt haben würde, — eine Kunst nur mit andeutenden Potenzen der Zukunft.

Hebbel, Ludwig, Anzengruber, drei stärkste Träger und Ahner des Kommenden, sind vornehmlich Dramatiker gewesen. Sollte es nicht besonders schwer gewesen sein, den Impressionismus gerade im Drama zu entwickeln? Im Drama, das neben dem Empfängnis der Gestalten mit aus der regelnden Obereinwirkung einer Schicksalsidee entsteht — und das heißt einer Weltanschauung, deren wesentlichste Zeitmomente noch heute erst zum Teil der impressionistischen Kultur angehören, in den fünfziger Jahren aber deren noch ungeborenem Wesen noch so fern standen, daß ihr fehlender Miteinfluß in der Entstehung des Dramas allein schon dessen Übergang zum vollen Impressionismus verhindern konnte? Auch in Frankreich haben zu den Zeiten des Impressionismus noch Dumas fils und Augier geblüht und vegetiert wenigstens noch heute Sardou — alles Söhne eines früheren, bloß realistischen Lebens der Dichtung. Und bei uns beginnt die litterarische Revolution mit den achtziger Jahren, steht die physiologisch-impressionistische Lyrik mit etwa 1884, die Kunsterzählung wenig später auf ihrer Höhe, — das erste ganz impressionistische Drama dagegen ist erst Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ von 1889, und die öffentliche Bühne ist dem deutschen Impressionismus erst in den neunziger Jahren entscheidend gewonnen worden. Nein, manche große Dramatiker der fünfziger bis siebziger Jahre haben dem Impressionismus ihrer Beanlagung nach wohl nahe gestanden, aber begründet und eröffnet haben sie ihn nicht.

Im ganzen aber war das Drama dieser Zeiten erst recht anders geartet. Niemand wird den Gebrüdern Hart im wesentlichen widersprechen können, wenn sie von dem Zustand vor 1882 meinten: man halte die Zeit der Tragödie und des höheren Dramas für auf immer geschwunden; nur dem Konversationsstück, dem Lustspiel, dem Schwank und der Posse gebe man noch eine Zukunft. Das Interesse für ernstere Kunst sei beim Publikum verloren, bei den Dichtern setze man voraus, daß sie weder die Technik des Aufbaues und der Komposition verstünden noch spannen oder interessieren könnten; einzig von der Nachahmung der Franzosen erwarte man Heil. In der

That mangle Originalität und Lebensfülle. Die Charaktere seien im Begriff, zu konventionellen Masken zu erstarren; was früheren Jahrhunderten der Harlekin, der Pantalon, der Grazioso, die Colombine waren, das seien dem heutigen der Backfisch, der Bonvivant, die Soubrette. Man schaffe die Gestalten nicht mehr aus dem Leben und dem eigenen Inneren heraus, sondern aus Bühne und Büchern: „überall Reproduktion, Abklatsch und Nachdruck."

Das war gewiß ein scharfes Urteil, ein Urteil jenes Zornes, der schöpferisch Neues sucht. Dennoch würde es mit mancher Berechtigung auch die Kunsterzählung und die Lyrik getroffen haben. Vor allem die Lyrik. Da war die hohe, wenn auch so vielfach schon abgeleitete Formenschönheit Geibels im Begriff zu versiegen; jetzt kamen die Epigonen der Epigonen, und die Butzenscheibenlieder erklangen in dünnem Geklimper. Und auch in der Kunsterzählung ging es, wenigstens im ganzen, nicht mehr recht vorwärts. Wo war der Reflexionsroman der Jungdeutschen geblieben, wo der große Roman der Gegenwart, der breit in aller Kultur fußende Roman des „Nebeneinanders" von Gutzkow? Der historische Roman gewann das Feld und umschanzte sich mit Citaten und Exkursen, — bis ein letzter Versuch, ihn in großgearteter Epopöe durchzuführen, in Freytags „Ahnen" scheiterte. Zwar traten neue Namen hervor, die den Gegenwartsroman immer realistischer gestalteten, die wesentlich in die neue Zeit hinüberführen halfen, am glanzvollsten vielleicht in Österreich: Karl Emil Franzos, Peter Rosegger, die Ebner-Eschenbach, und die Novelle erblühte unter der Feder Heyses zu den feinsten, duftigsten, künstlerischsten Gebilden.

Aber die Kunsterzählung macht keine Litteratur. Es bedarf eines höheren Schwunges, einer mehr als bloß im sichtbarsten Bereich der Wirklichkeit gestaltenden Einbildungskraft, um neue Zeiten zu zeugen. Und die neuen Zeiten sind auch diesmal nicht von der Erzählung her, sondern in einer neuen Lyrik und Dramatik geschaffen worden.

* * *

2. Im Jahre 1882 malte Böcklin sein Bild „Malerei und Dichtung“: zwei stehende Frauengestalten auf marmornem Unterbau in heiligem Lorbeerhain, zwischen ihnen das Becken eines Springbrunnens, dessen stracks emporschnellender Strahl das Bild in zwei Hälften teilt: die Malerei mit dem Wasser des Strahles spielend, gleichsam feierabendfroh nach gethaner Arbeit; die Dichtung hoch aufgerichtet, die Ferne mit dem Blicke suchend, bereit, aus der Schale in ihrer Rechten den kastalischen Trunk der Begeisterung zu nehmen. Es war um 1882 eine zutreffende Symbolik der Zeitumstände: die Dichtung schickte sich an, die Malerei in der Führung der nationalen Phantasiethätigkeit abzulösen.

Freilich: noch verworren und ungeordnet fluteten vorwärtsdrängende Strömungen durcheinander. Es gab keine Schule, es gab auch keinen eigentlichen Widerstand der Alten, in dessen Bekämpfung sich ein früh geschlossenes Neue hätte herausbilden können, — nur die Sehnsucht war da, die Sehnsucht vorwärts nach einer Dichtung, die wahrhaftig wäre und würdig der großen Thaten von 1866 und 1870. Da verfiel man wohl, um zu helfen, einem unbestimmten Goethekult; da besserte man eifrig an den äußeren Verhältnissen des Theaters, als wenn nicht dem Theater nur eine große Litteratur helfen könne, niemals aber das Theater der Litteratur; da forderte man wohl gar etwas wie ein Reichs-Dichtungsamt, um der lahmen Bewegung der Poesie Beine zu machen. Das Beste in diesem Meinungsgewirr thaten noch die vorwärtsweisenden Tendenzen der nationalen dichterischen Vergangenheit. Mochten sie das Land des neuen Stils nur von ferne gesehen haben, die Bitzius und Ludwig und Hebbel und Anzengruber, mit dem Tiefsten ihrer Seele hatten sie ihm doch schon zugestrebt: mit dem Wahrheitsfanatismus ihres Schaffens, mit dem Erdgeruch ihrer Poesie, mit der unerbittlichen Folgerichtigkeit ihrer Entdeckungsreisen ins eigene Innere, mit ihrem idealischen Zug zum Einfach-Großen, mit ihrer Abneigung gegen die spezifisch wissenschaftliche Seite des Historismus.

Zu diesen Zügen brachte nun das neue Geschlecht neue

Gaben — gefährliche Gaben, Gaben vornehmlich der Pandora der neuen volkswirtschaftlichen, gesellschaftlichen, politischen Entwicklung. Es sind die entscheidenden Beimischungen, die wir kennen: der Einfluß der Großstadt, ja der Weltstadt mit ihren neuen Erlebnissen, der den alten, unseren Romanen so lieb gewordenen Gegensatz von Residenzstadt und plattem Land in den des zentralen politischen, sozialen, kommerziellen Treibens und der provinzialen Ruhe verwandelte, bis auch das Industrieleben der Provinzen seine Dichtung fand und all diese Gegensätze in der großen Sehnsucht nach Heimatkunst aufgingen und verschmolzen; — der Kultus des Erfolges und der Macht, der Ehrgeizige zum Äußersten aufstachelte; — die aristokratische Ehrfurcht vor dem Großen und das demokratische Haschen nach dem Volkstümlichen; — der scharfe Blick für die Wirklichkeit, dem das Lieblingswort der siebziger Jahre, das Wort „physiologisch" entsprang; — der nervöse Zug zum lauten Lärm und der nervöse Zug zur stillen Beschaulichkeit, das harte Trommelfell und das empfindliche Ohr: — — doch wer zählt sie her, all die tausend Erscheinungen eines neuen Lebens, in denen sich in schillernder Buntheit das neue Wesen der Reizsamkeit Bahn brach?

Und zu alledem kamen fremde Einflüsse von zweierlei Seiten, aus hoher Kultur und von den Völkern des Nordens und Ostens, die deutschem Wesen bisher mehr als Kulturempfänger zu danken denn als Kulturbringer selbstthätig gespendet hatten. Von Frankreich meldete sich der sogenannte Naturalismus, das heißt der physiologische Impressionismus Zolas. Zola wurde in Deutschland vornehmlich durch sein „Assommoir", seit 1877, bekannt; klarer übertragen wurde sein Einfluß seit den achtziger Jahren durch die Münchener, vor allem G. M. Conrad; in mißverstandener und übertriebener Form wurde seine Lehre endlich nochmals eingeführt durch die Berliner in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, zu einer Zeit, da der Dichter in Frankreich schon dem Andrang anders fühlender Schüler, vor allem Bourgets, zu erliegen drohte. Aber hat man in Deutschland wirklich stark an den eigentlichen Zola geglaubt?

War man noch in den achtziger Jahren weithin von einem Satze überzeugt wie dem folgenden: Le retour à la nature, l'évolution naturaliste, qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même vie scientifique? Waren das für die deutsche Kultur nicht unverstandene Sirenenklänge aus dem positivistischen Systeme Comtes und aus dessen litterarischer Ausmünzung durch Taine — aus fast unbekannten Vorgängen der dreißiger bis fünfziger Jahre der französischen Kulturgeschichte? Die Schilderung der deutschen litterarischen Entwicklung wird zeigen, inwieweit Zola und der französische Naturalismus in ihr eine Macht waren.

Merkwürdiger jedenfalls griffen die nordgermanischen und die slavischen Litteraturen ein. Man kann nicht eigentlich sagen: in der Lyrik und in der Kunsterzählung. Das Hauptgebiet ihres Einflusses war vielmehr das Drama. Warum? Diese Litteraturen erinnern in mancher Hinsicht an die Bedeutung der deutschen homines novi innerhalb derselben Zeiten unserer Entwicklung, der vielen Offiziere zumal, der Liliencron, Uhde, Egidy und anderer. Das, was diesen zu gute gekommen war, war ihre geistige Jungfräulichkeit gewesen: fast bedingungslos konnten sie sich dem neuen reizsamen Seelenleben hingeben, ohne durch frühere litterarische, künstlerische, philosophische Eindrücke und entgegenstehende Traditionen allzuviel gestört zu sein. Ähnlich war die Lage der östlichen und nordischen Nationen; auch sie waren sozusagen halb traditionslose, litterarisch unvoreingenommene Neulinge; und nirgends kam ihnen diese Lage im Vergleich mit den großen historischen Litteraturnationen mehr zu gute als im Drama. Denn in welcher Gattung der Dichtung ist die Tradition stärker, wo die „Mache“ von mehr Bedeutung? Und so entfalteten denn eben diese Nationen den neuen, impressionistischen Stil des Dramas frei und in voller Reine, ungestört von den Hindernissen einer belastenden Vergangenheit.

Von diesen Litteraturen wirkten nun die schwedische und russische auf die deutsche nicht so übermäßig. Von Schweden her ward eigentlich erst Strindberg von Einfluß, und dieser erst nach

der entscheidenden deutschen Revolutionszeit von 1885 auf 1886, mit den Tragödien „Der Vater“ (1887) und „Fräulein Julie“ (1888). Innerhalb der russischen Litteratur stand Turgenjew so stark unter dem Einfluß der Franzosen, daß er, der Heimat entwurzelt, ins Manierierte verfiel und in Deutschland wenig Nachahmer von Bedeutung fand. Bei weitem mehr hat bei uns Dostojewski gewirkt. Einen wirklich großen Einfluß aber gewann doch nur Tolstoj. Indes bei ihm wiederum beruht die Wirkung doch nicht so sehr auf der Form, die in Werken wie „Krieg und Frieden“ (1865) oder „Anna Karenina“ (1874—76) zu spezifisch russisch bleibt, wie vielmehr auf dem Inhalt: dieser aber gehört der ethischen Bewegung an und hat die Stoffwahl deutscher Autoren wohl nur dahin beeinflußt, daß sie gelegentlich gewisse sozialpsychische Materien bevorzugten.

Am stärksten ist in Deutschland zweifelsohne die Wirkung der Norweger gewesen. Und hier wieder war Björnsen innerhalb des hier zur Darstellung gelangenden Zeitraums der Hauptsache nach doch nur ein Vorläufer Ibsens. Was aber Ibsen dem deutschen Drama der Gegenwart gegeben hat seit der Aufführung seiner „Gespenster“ im Jahre 1881, was er ihm besonders wurde, seitdem die Schüler Scherers, Otto Brahm und Paul Schlenther, seine Werke in Berlin heimisch machten, das läßt sich nicht mit zwei Worten sagen: man müßte denn den Dichter in naiver Einverleibungssucht der nationalen Entwicklung so zuordnen wollen, wie etwa die Engländer Händel zu nostrifizieren pflegen. Es wird in der Geschichte des Dramas noch eingehend von Ibsen die Rede sein müssen.

* * *

3. Äußerlich begann die neue litterarische Bewegung in Deutschland etwa im Jahre 1882 mit dem Erscheinen der „Kritischen Waffengänge“ der Brüder Heinrich und Julius Hart (geb. 1855 und 1859). In einer Reihe von Heften schlug das Brüderpaar los auf Kruse als Dramatiker und auf Lindau als Kritiker, Satiriker und Feuilletonist, betrachtete Hugo Bürger und

Albert Träger als Schauspiel- und Gedichtfabrikanten à la mode und kam auf Spielhagen und den Roman der Gegenwart, empfahl den Grafen Schack als den Dichter, der in die Zukunft weise, und erwartete Großes von dem Deutschen Theater L'Arronges. Im ganzen war dabei das Bestreben, mit den Alten abzurechnen, gepaart mit starken erziehlichen Lehren für eine neue Kritik und vor allem mit der lebhaften Erwartung, ja Prophezeiung einer neuen Litteratur, die sich durch Wahrhaftigkeit der Empfindung und klares Durchscheinen der Dichterpersönlichkeiten, sowie durch innige Verschmelzung neuer Inhalte mit neuen Formen auszeichnen werde. Wurde das alles zunächst von der Lyrik verlangt, so galt im Grunde doch der Heerruf vor allem dem Drama: ein Drama der „Gedanken und tiefen Gefühle" wird erhofft, hinweg mit den „fünfaktigen, in Scenen und Jamben gebrachten Mordgeschichten"! Und eins über alles soll die neue Dichtung sein: national! „Die Nation strafft sich zusammen, und das, was man Nationalgeist nennt, soll kein leeres Wort mehr sein! Wir fühlen uns als Deutsche, als Vertreter des Germanentums gegenüber dem oberherrlichen Romanismus, dem andrängenden Slavismus. Energischer fließt das Blut in unseren Adern, und nach den matten Verdauungsstunden des verflossenen Decenniums, nach dem bloßen Rausch des Genusses ... fühlen wir wieder das Bedürfnis nach großen Idealen."

Um die Zeit, da die Harts also sprachen, war die neue Bewegung schon in ihren Anfängen da, und auch der Reichstag beschäftigte sich mit ihr gelegentlich der Beratung eines Gesetzes über den Kolportagebuchhandel. Eine verderbliche neue Litteratur, hieß es da, schieße jetzt ins Kraut und stehe unter dem Einflusse des schnöden Naturalisten Zola; und ganz besonders ein Werk wurde als gemeingefährlich bezeichnet, die „Kinder des Reichs" von Wolfgang Kirchbach (1883). Nun war zwar das Buch Kirchbachs inhaltlich gut deutsch und so „moralisch" als nur möglich, und in der Form hatte es mit Zola nicht den geringsten Zusammenhang. Richtig aber war, daß sich damals in München gegenüber der älteren Litteraturgeneration

um Paul Heyse ein neues Geschlecht zu regen begann, dem neben Martin Greif (geb. 1839) und Georg Michael Conrad (geb. 1846) auch Kirchbach (geb. 1857) angehörte, und daß Kirchbachs Buch einen physiologischen Impressionismus noch sehr primitiver Form und eigenster Erfindung aufwies. Und bald traten auch, durch Conrad, der in Paris gewesen war, Beziehungen übrigens nur allgemeiner Natur zu Zola ein, und der Münchener Kreis erweiterte und festigte sich: seit dem 1. Januar 1885 erschien, von ihm getragen, die Zeitschrift „Die Gesellschaft".

Beinah gleichzeitig machten auch die Harts in Berlin den Versuch, die Neuerer um eine Zeitschrift zu sammeln; am 1. April 1885 kamen ihre „Berliner Monatshefte für Litteratur, Kritik und Theater" heraus. Aber nur ein halbes Jahr. Dann gingen sie ein, und die Leser wurden der „Gesellschaft" überwiesen. Dennoch drang die neue Strömung auch in Berlin vorwärts; bald erscholl in Bleibtreus Broschüre „Revolution der Litteratur" ein gellender Drommetenstoß von unreinen Alarmtönen, und im Herbst 1886 trat eine Anzahl junger Poeten in dem Verein „Durch" zusammen und forderte neben der Hinwendung der Dichtung zu modernen Inhalten auch eine neue Form verstärkten Wirklichkeitssinnes: „Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut, mit seinen Leidenschaften in unerbittlicher Wahrheit zeigen, ohne dabei die durch das Kunstwerk sich selbst gezogene (so!) Grenze zu überschreiten, vielmehr um durch die Größe der Naturwahrheit die ästhetische Wirkung zu erhöhen." Zugleich trat wohl in diesen Kreisen zuerst das entsetzliche Wort „Moderne" auf.

Und nun kamen zu alledem in Berlin die fremden Anregungen aus der russischen und nordischen, vor allem aus der französischen Litteratur. Und hier war es Zola, der, in Paris schon verworfen, noch einmal als Bau- und Eckstein eines neuen litterarischen Gebäudes dienen sollte. Zwar hatten sich auch schon die Harts gegen ihn ausgesprochen: er verstoße infolge einer „ebenso originellen wie falschen Theorie" gegen den

Geist der Dichtung durch „Anhäufung schildernder Details, Armut der Erfindung, Überwucherung des Nebensächlichen“; er mache vor allem die Kunst zur Wissenschaft. „Er will eine Leidenschaft sezieren, etwa die Trunkenheit (lies: Trunksucht), und nimmt nun von allen Trunkenbolden Züge her, um aus ihnen einen einzigen Säufer zusammenzusetzen, und er gewinnt auf diese Weise eine Leidenschaft, wie sie so, Rad in Rad, Zahn in Zahn greifend, so logisch richtig aufgebaut in der Wirklichkeit kaum einmal in die Erscheinung tritt“: — er stellt alle wissenschaftlichen Kennzeichen eines Trunkenbolds zusammen, nicht diesen selbst. Aber das hielt Arno Holz (geb. 1863) und dessen Freund Johannes Schlaf (geb. 1862) nicht ab, die Lehren Zolas nochmals zu einer besonders scharfen Theorie zu raffinieren und nach dieser Skizzen zu schaffen, die im Jahre 1889 unter dem Titel „Papa Hamlet“ und unter dem Pseudonym B. P. Holmsen erschienen, sowie nach demselben Rezept ein Drama „Die Familie Selicke“ (erschienen 1890) zu verfertigen. Und diese Vorgänge waren, wie wir später sehen werden, für die Wendung der Berliner litterarischen Bestrebungen von nicht geringer Bedeutung.

Inzwischen aber hatte sich der naturalistische Impressionismus zunächst physiologischen Charakters wie in Berlin und München so auch sonst im Reiche entwickelt, und zwar der Hauptsache nach aus eigenster seelischer Entfaltung der Nation heraus und in spezifisch deutschen Erscheinungsformen. Und auch das deutsche Österreich nahm, wenngleich etwas später und weniger heftig und stoßweise, an der Bewegung teil, ja ging ihr auf dramaturgischem Gebiete fast voraus: 1889 schon öffnete sich die Hofburg unter der Leitung Burckhards der modernen Bewegung, und zu gleicher Zeit etwa nahm das im September 1889 gegründete Deutsche Volkstheater das neue Drama auf.

Das „jüngste Deutschland“ aber, von bösen Menschen hin und wieder auch das „grüne Deutschland“ genannt, erhielt inzwischen ganz revolutionären Charakter:

Kein rückwärts schauender Prophet,
Geblendet durch unfaßliche Idole;
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

(Arno Holz.)

Und da begann sich denn das Bild zu runden, das Bahr gelegentlich der Beschreibung der spanischen „Moderne“ so anmutig gezeichnet hat: „Der Hochmut gegen alles, was vorher geschah, und der einsame Stolz, der alle Hoffnungen der Menschheit erst von sich selbst datiert, verächtlich gegen die Narren und Schurken ringsum in Vergangenheit und Gegenwart; der kühne, weltüberfliegende Schwung, der sich immer gleich an ganz Europa adressiert; das üppige Pathos, das die nüchternen Gründe des Verstandes verschmäht und durch das kämpferische Säbelrasseln des Pronunciamentos ersetzt; jene wunderliche Mischung von Arme-Leute-Geruch und einer gymnasiastenhaften Grandezza, und eine unerschöpfliche Lust am ewigen Reformieren, die nichts in der ganzen Welt in Ruhe lassen will; natürlich auch ein unerbittlicher Pessimismus der kein Mitleid kennt: alles ist schlecht, ohne Ausnahme, wohin immer man sich wenden mag.“ Und mancher hoffnungsvolle Muttersohn ging an dieser Stimmung zu Grunde. Denn mit der Nervosität, die sich bei der scharfen Aufnahme impressionistischer Momente namentlich anfangs fast ausnahmslos einstellte, verband sich nur zu häufig ein Cynismus, der nichts für rein hielt und darum auch sich selbst besudelte.

Im übrigen prägte sich für den oberflächlichen Beobachter der neue Zustand namentlich in zwei Richtungen aus: die Jungen waren antiklassisch, und sie waren antibürgerlich. Sie waren antiklassisch, weil sie um jeden Preis national sein wollten, und weil sie die Antike als durch sich überwunden betrachteten. Sie waren antibürgerlich, weil sie durch die Stoffwahl zu ihren Dichtungen auf das impressionistisch zunächst am leichtesten zu Bewältigende, auf das Leben der unteren Stände, hingewiesen waren, weil sie zumeist arm waren, wie einst die Pariser antibourgeoise Bohême und die

ebenso antibourgeoise Malerkolonie von Fontainebleau, und nicht zum geringsten weil die Litteratur vor ihnen, die Litteratur der Geibel, Heyse, Freytag eine spezifisch bürgerliche gewesen war. Und sie wurden durch ihren Gegensatz zum Bürgertum wie durch einen ideologischen Wahrheitsfanatismus in einzelnen Fällen bis in das Gebiet der sozialdemokratischen Parteipolitik getrieben.

Wenn trotz alledem die neue Kunst siegte, so zeigte sie sich eben darin als Ergebnis eines eingeborenen Dranges der nationalen Lebensentwicklung. Im Jahre 1888 machte ihr Wildenbruch in den „Quitzows" die ersten Zugeständnisse, denen in der „Haubenlerche" (September 1890) stärkere folgten; im Jahre 1890 nahm Wilbrandt in seinen „Neuen Zeiten" Teile der impressionistischen Technik auf und näherte sich Fulda, der Schüler Heyses, in seinem „Verlorenen Paradies" wenigstens dem Stoffe nach der neuen Kunst, um sich ihr 1891 in der „Sklavin" auch der Form nach zu verschreiben; 1892 folgten von älteren Dichtern Rosegger und Franzos. Und doch war der Impressionismus in einem seiner eigentlichsten Vertreter, Gerhart Hauptmann, erst 1891 zum ersten Male auf der gewöhnlichen Bühne erschienen! Dagegen traten von den großen Vertretern der älteren Kunsterzählung wohl Spielhagen, Heyse, Wilbrandt, Hopfen inhaltlich gegen den Impressionismus auf, — aber sie wurden doch auch selbst zusehends impressionistisch, und Spielhagen hielt schließlich auf den in Berlin anwesenden Vertreter des ganz impressionistischen Pariser freien Theaters, Antoine, einen begeisterten Trinkspruch.

Hätte man darnach dem naturalistischen Impressionismus um 1890 nicht ein günstiges Horoskop noch auf Jahre stellen sollen? Man hätte sich arg getäuscht. Eine Umfrage, die Kurt Grottewitz im Jahre 1891 bei vierundsiebenzig deutschen Dichtern und Schriftstellern über die Zukunft der deutschen Litteratur veranstaltete, ergab nach Grottewitzens Gruppierung neben den „Alten" und einer „Mittelpartei" folgende Klassen der „Jungen": Vorposten, gemäßigte Realisten, Naturalisten;

Impressionisten; Symbolisten und neue Romantiker, Sozialpsychologen, Nietzscheaner und Neuidealisten.

Die Toten reiten schnell in den modernen geistigen Bewegungen. Schon sah sich der physiologisch-naturalistische Impressionismus vor seinem Ende, das psychologische Interesse zog am Himmel der Dichtung herauf, und bald überstrahlte diesen die Morgenröte eines neuen, physiologischen, psychologischen Idealismus. Es ist ein Gang, der uns auf die Betrachtung der Einzelvorgänge in den besonderen Gebieten der Lyrik, der Kunsterzählung und des Dramas hinweist.

IV.

1. Soll eine kurze Übersicht der modernen Lyrik gegeben werden, wie sie den besonderen Punkten, die wir in der Dichtung Liliencrons und des Hofmannsthalschen Kreises kennen gelernt haben, parallel läuft und sie verbindet, so kommt es keineswegs darauf an, alle Töne widerhallen zu lassen, die in den letzten zwei Jahrzehnten im deutschen Dichterwald erklungen sind. Und auch die schönsten Töne, d. h. die Töne, die der Verfasser dieses Buches für die schönsten hält, zu Gehör zu bringen, ist keineswegs die Aufgabe. Nur darauf kommt es an, den allgemeinen Verlauf der lyrischen Entwicklung zu kennzeichnen und in seinen wichtigsten Schattierungen durch Dichter und Dichtungen zu veranschaulichen.

Und da stehen denn entwicklungsgeschichtlich, wenn auch der bloßen Chronologie nach noch weit in das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts hinein reichend an erster Stelle Versuche, die älteren lyrischen Formen neu zu beleben, sie modernen Stoffen dienstbar zu machen und aus ihnen zugleich eine idealistische „große lyrische Form" zu entfalten, eine Form des lyrischen Cyklus, in dem einzelne Gedichte durch einen gemeinsamen Inhalt miteinander verbunden sind. Es sind Versuche von großem Interesse, zumal in ihrem Verlauf immer mehr der neue Geist einer impressionistischen Lyrik in die traditionelle Formgebung einbricht.

An erster Stelle ist diese Entwicklung vertreten durch Heinrich Harts „Lied der Menschheit" (1887 ff.) und Avenarius' Dichtung „Lebe" (1893).

Von dem hohen ethischen und sozialpolitischen Inhalt des Gedichtkranzes „Lebe“ wird später noch die Rede sein; Harts „Lied der Menschheit“ ist ein Versuch, die Gesamtentwicklung des Menschen von den Uranfängen der natürlichen Schöpfung bis zu den tausend und abertausend Ausstrahlungen seines Wesens in der Gegenwart zu besingen; dieser Absicht nach erinnert es an die nicht minder grandiosen Versuche der Cyklen Leconte de Lisles.

Dabei ist in Harts Gedicht der Formcharakter im ganzen der einer philosophischen Epopöe; doch geht die Form leicht ins Lyrische über, wie denn nach früheren Ausführungen der Gebrüder Hart (Kritische Waffengänge 6, 11) das Epos je nach der Natur des Dichters lyrischer oder dramatischer gefärbt sein kann. Im übrigen ist die Form sorgsam, doch voll inneren, leidenschaftlichen Feuers und durchglüht vom Pathos des Redners: langatmende Sätze, flutende Rhythmen, Selbstbegeisterung am eigenen Wort, trunkene Hingerissenheit vom immanenten Zuge der Dinge. Im Grunde aber ist diese Poesie doch noch nicht reizsam, sondern eher empfindsam oder gefühlsam, wenn es erlaubt ist, dieses Wort der Sprache Nietzsches anzuwenden; sie hat gelegentlich Klopstocksche Züge; sie giebt noch mehr Andeutungen von Eindrücken als die Eindrücke selbst; und sie zahlt in der Sprache nicht selten noch mit Münze aus dritter Hand, aus der Hand der klassizistischen Epigonen.

Viel moderner, ja man könnte sagen an einzelnen Stellen fast zu modern ist dagegen Avenarius. Er gehört zu denen, die schon die feinsten Sensationen erhaschen und sie nicht mehr platt wiedergeben, sondern in die Schilderung verarbeiten; bis ins tiefst Pathologische hinein sieht er klar, und was er sieht, teilt er nicht in pathetischer Form mit, sondern in einer Sprache, die dem Gegenstande knapp ansitzt, wenn sie auch von reicher Gemütswärme durchtränkt erscheint. Im ganzen kann man seinen Cyklus wohl ein Psychodrama im Gewand lyrischer Ergüsse nennen, das in einem Hohen Liede des künstlerischen Optimismus ausklingt; inhaltlich stellt sich das Ge-

dicht damit etwa neben ein Denkmal der bildenden Kunst wie Klingers Radierung „An die Schönheit".

Und liegt nicht überhaupt ein Vergleich dieser idealistischen Übergangslyrik mit der Entwicklung der Übergangsmalerei von Feuerbach bis auf Klinger nahe? Noch auf dem Boden der alten herkömmlichen Psychologie fußend, doch ihn gewaltig ausweitend und in ständigen Zusätzen des Neuen zum Alten früh zu idealischen Formen emporläuternd, stellt diese Poesie, parallel der Übergangsmalerei, eine spezifisch deutsche Erscheinung des modernen europäischen Seelenlebens dar, die den anderen Nationen in dieser Ausdehnung und Tiefe fehlt: wie die Böcklin oder die Klinger so haben auch die Hart und die Avenarius in England und Frankreich im ganzen genommen kaum ihresgleichen.

Inzwischen aber hatte sich auf deutschem Boden schon eine Lyrik des reinen physiologischen Impressionismus entwickelt. Sie war, wie nicht minder die entsprechende bildende Kunst, anfangs vor allem auf das Stoffliche gerichtet, das ihr besonders leicht lag: neben dem Armeleutebild und der Kohlkopflandschaft gedieh das soziale Gedicht, das die Not der unteren, von der Dichtung noch nicht „konventionalisierten" Stände schilderte. Daneben standen schwache erste Versuche, auch formell weiter zu gelangen: neben veränderter Stoffwahl leise, oft recht ungelenke Andeutungen einer neuen Kunstform.

Bezeichnend für diesen Übergangszustand ist vor allem die Gedichtsammlung „Moderne Dichtercharaktere", die 1884 aus einem der Berliner Kreise junger Dichter hervorging. Hier finden sich Gedichte, die, in der Form uralt, doch dem Stoffe nach Neues bieten; dicht daneben steht formell und technisch wirklich Neues und auch wieder inhaltlich Altes, das nur in Äußerlichkeiten, wie in der Weglassung des Reimes und im Gebrauch des freien Rhythmus, Spuren der fortschreitenden künstlerischen Bewegung zeigt. Als in sich fertigster und vollendetster der Dichter, die sich in dieser Sammlung ein Stelldichein gaben, erscheint wohl Arno Holz (geb. 1863). Er ist hier freilich noch ziemlich auf alten Pfaden, doch

gerade auf ihnen wirkt er am deutlichsten mit der Kraft eines wahren Dichters; daneben macht sich ein spezifisch physiologischer Zug geltend, der mit Entschiedenheit auf das charakteristische Erfassen der Außenwelt geht. Über Holz hinaus ragt der Beanlagung nach im Kreise der „Dichtercharaktere“ wohl nur einer, der unglückselige Hermann Conradi (1862—1890): frühreif, eine bedauernswerte Mischung von hochsteigendem Idealismus und niederziehender Sinnlichkeit, ist er der Günther der neuen litterarischen Revolution geworden. Das, was ihn den Neuen vor allem anreiht, ist seine absolute Wahrhaftigkeit in der Wiedergabe des dichterischen Erlebnisses; besonders in den „Liedern eines Sünders“ (1887) tritt dieser Zug neben allem Faulen des Inhalts sympathisch und alles andere beherrschend hervor. Und dieser Zug macht ihn denn auch zu einem Vertreter nicht bloß mehr des physiologischen Impressionismus; sein tief quellender Wirklichkeitssinn dringt vielmehr schon bis in die Lebenskammern der neuen Psychologie vor: und er weiß, was er hier erschaut, in freien Rhythmen wiederzugeben, die sich dicht und fein wie Schleier der Empfindung anschmiegen. So ist in ihm schon sehr Vieles vom Kern der neueren Lyrik vorgebildet, zumal er auch schon die intensive moderne Anschauung mit der großen, leidenschaftlichen Form verbindet. Und er ahnt in seiner zwiespältigen Natur sehr wohl, wie sehr er ein unglücklicher Vorbildner, ein Unglücksherold sei:

Ich weiß — ich weiß: nur wie ein Meteor,
Das flammend kam, sich jäh in Nacht verlor,
Werd' ich durch unsre Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang —
Wie Südwind kost — es gellt wie Trommelklang
Mein Lied und wird in alle Herzen greifen. . . .

Dann bebt's jäh aus in schriller Dissonanz . . .
Die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz —
Es streicht der Abendwind durch die Cypressen . . .
Nur wen'ge weinen . . . Sie verstummen bald.
Was ich geträumt: sie geben ihm Gestalt —
Ich aber werde bald vergessen. . . .

Indes noch ehe Conradi zu einer Frühreife gedieh, der kein reicher und glücklicher Herbst folgte, war bereits die erste ganz moderne Lyrik, die Lyrik des physiologischen Impressionismus zur vollen Höhe ihrer Blüte gelangt: durch Liliencron. Liliencron aber hatte eine überaus begabte Vorläuferin gehabt in Ada Christen (geb. 1844, gest. 1901, — „Lieder einer Verlorenen", 1868; „Aus der Asche", 1870; „Schatten", 1872; „Aus der Tiefe", 1878). Was Ada Christen auszeichnet, das ist die weibliche Sorglichkeit in der Intensität der Beobachtung, und dabei eine Weichheit der Malerei trotz oft recht herben Inhalts, die Liliencron in dieser Verbindung weder in seiner ersten noch in seiner zweiten Periode erreicht hat.

Im übrigen wurde Anfang der neunziger Jahre der Versuch gemacht, den reinen Impressionismus Liliencrons noch zu übertrumpfen. Arno Holz, den wir schon als den ästhetischen Gesetzgeber des naturalistisch-impressionistischen Romans und des Dramas kennen gelernt haben, versuchte sich damals auch in der Lehre einer physiologisch-impressionistischen Lyrik. Seine Forderung ging dabei auf eine Dichtungsform, „die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet, und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt". Holz will also, um es anders auszusprechen, nur noch den Rhythmus zulassen als unmittelbarsten Ausdruck der inneren Struktur der Impressionen; er will, wie er es bezeichnet, den „immanenten Rhythmus", der jedesmal „neu aus dem Inhalt herauswachse". Warum nun das? Einfach, weil ihm alle anderen Kunstmittel zur Wiedergabe dichterischer Eindrücke, Reim, Strophe und Verwandtes, als verbraucht erscheinen: „was im Anfang Hohes Lied war, ist dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden."

Kann nun eine solche Reaktion gegen bestehende Formen, im Grunde etwas Verneinendes, allein schon zum Aufsuchen neuer Formen berechtigen? Wie man sich auch zu dieser Frage stellen möge: gewiß ist, daß die bloße Betonung eines Rhythmus, von dem Wirkungen allerstärkster Charakterisierungsfähigkeit

erwartet werden, thatsächlich zu einer eng geschnürten, nur das Wesentlichste betonenden Sprache führen mußte: die superlativische rhythmische Sprache hatte einen sprachlichen Konturstil, eine bloße Umrißpoesie zur Folge.

Konnte nun aber bei einer so überaus starken Stilisierung der Form der Inhalt naturalistisch sein oder bleiben — noch dazu naturalistisch in jener physiologisch-impressionistischen Art, die so gern zur Beschreibung neigt? Holzens eigene Gedichte („Phantasus", 1898) geben die Antwort. Gewiß ist eine Anzahl von ihnen rein naturalistisch. Wie aber steht es mit dem folgenden Gedichte, das zugleich als Probe der Gattung dienen mag?

Über die Welt hin ziehen die Wolken.
Grün durch die Wälder
Fließt ihr Licht.

Herz, vergiß!
In stiller Sonne
webt lindernder Zauber,
unter wehenden Blumen blüht tausend Trost!

Vergiß! Vergiß!
Aus fernem Grund pfeift, horch, ein Vogel ...
Er singt ein Lied.
Das Lied vom Glück!

Vom Glück.

Da ist doch wohl kein Zweifel: außerordentlich spielt hier das Stimmungselement mit, und gerade in und vielleicht nur vermöge der stark stilisierten Form kommt es so mächtig zur Geltung. Unvermutet ist der naturalistische Ästhetiker aus seiner Normenwelt ins Stimmungsvolle, Primitiv-Idealistische hinübergeglitten. Und es handelt sich dabei nicht um die Elemente persönlichen Empfindens, die schließlich jede Lyrik in sich trägt, sondern um ein Übermaß, um ein Pathos der Empfindung. Daß aber die Form Holzens noch in viel höherem Grade das Gefäß gewaltiger dichterischer Erregungen werden kann, das haben, will man sich nicht der Goetheschen Lyrik

verwandter Art erinnern, neuerdings Dichtungen wie die Dauthendeys und Momberts bewiesen („Tag und Nacht", 1894; „Der Glühende", 1896; „Die Schöpfung", 1898).

Ehe indes unmittelbar aus dem physiologischen Impressionismus naturalistischen Charakters Formen einer neuen idealistischen Dichtung gewonnen wurden, war die Entwicklung schon längst beflügelten Schrittes jenem Impressionismus zugeeilt, der neben die physiologischen Eindrücke immer mehr — weit mehr als eben der physiologische Impressionismus — psychologische und bald neurologische Eindrücke setzte.

* * *

2. Die Umformungen der innersten Seele der Lyrik, die bei dieser Gelegenheit eintraten, sind schon einmal gelegentlich der Schilderung der Dichtung der George und Hofmannsthal kurz berührt worden; hier ist der Vorgang systematischer zu verfolgen.

Das Entscheidende war, daß man in das Reich der primitiven Empfindungen, der ersten Reizvorgänge vordrang. Bis dahin war die Psychologie der Lyrik wesentlich in der Beschreibung der Gefühle aufgegangen, hatte also den letzten Effekt geschildert, der sich in der Seele aus der gedächtnismäßigen Summation einer Fülle vorhergegangener einzelner Empfindungen hervorbildet. Jetzt trat immer schärfer das Bestreben auf, die einzelnen Augenblicke der Entstehung dieser Gefühle zu unterscheiden und nur die Anfangsmomente aufzugreifen, also das gleichsam wiederzugeben, was vor der Formulierung im Gefühl durch die Seele gezogen war und bisher die Bewußtseinsschwelle noch nicht überschritten hatte: primitive Empfindung, nervöse Reizvorgänge.

Damit wurden denn die Dichter langsam Meister der gefährlichen Kunst, sich selbst in ein handelndes und ein leidendes und in ein zugleich Handeln und Leiden beobachtendes Ich zu zerlegen; in Wettbewerb traten sie mit den Psychologen und den Psychiatern in dem Bestreben, sich bisher unbewußt verlaufender Reizvorgänge bewußt zu werden.

Was Wunder, wenn sie dabei fast noch leichter als Psychiater und Psychologen dem verfielen, was Jules Lemaître la recherche pédantesque des sensations rares genannt hat! Man höre Dörmann, einen jungen, 1870 zu Wien geborenen Mann, der 1891 unter dem Titel „Neurotika“, 1892 unter dem Titel „Sensationen“ Gedichte herausgab:

Ich liebe die hektischen, schlanken
Narzissen mit blutrotem Mund.
Ich liebe die Qualengedanken,
Die Herzen zerstochen und wund.

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
Die Frauen mit müdem Gesicht,
Aus welchen in flammenden Zeichen
Verzehrende Sinnenglut spricht;

Ich liebe die schillernden Schlangen,
So schweigsam und biegsam und kühl;
Ich liebe die klagenden, bangen,
Die Lieder vom Todesgefühl!

Ich liebe die herzlosen, grünen
Smaragde vor jedem Gestein;
Ich liebe die gelblichen Dünen
Im bläulichen Mondenschein;

Ich liebe die glutendurchtränkten,
Die Düfte, berauschend und schwer;
Die Wolken, die blitzedurchsengten,
Das graue, wutschäumende Meer;

Ich liebe, was niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang:
Mein eignes, urinnerstes Wesen
Und alles, was seltsam und krank.

Waren das Auswüchse, die in Deutschland keinen eben sehr fruchtbaren Nährboden fanden — wie viel weiter sind in dieser Hinsicht französische und auch englische Dichter gegangen! —, so blieb doch bestehen, daß die neue Lyrik auf unterste psychische Vorgänge fundamentiert werden sollte. Nicht gar viel später als Dörmann hat Schaukal in einem Aufsatz

über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung erklärt, daß ein dichterisches Erzeugnis, sei es ein einfaches Lied oder die künstlerisch vollendetste Tragödie, niemals etwas anderes bedeute als „die Antwort des Dichters auf einen Reiz“.

Darnach bestand das Geheimnis der poetischen Formgebung, im weitesten Sinne dieses Wortes, eigentlich darin, gewisse Klänge, Farben, Eindrücke des Tastgefühls ganz unabhängig vom Sinne in der Sprache so wiederzugeben, daß gewisse Empfindungen, die der Dichter hatte, eben durch ihre Zusammenstellung auf den Hörer übertragen wurden. Und hierbei ergab sich denn bald, daß bei entschiedener Folgerichtigkeit einer solchen Anschauung die Dichtung zur bloßen Dienerin von Sensationen wurde.

Nun wirken aber diese Sensationen nur auf gewisse, wesentlich intellektuell gefärbte Momente unserer Seele, wie sie denn auch durch Selbstbeobachtung, einen mehr oder minder rationalen Vorgang, empfangen werden. Man darf sich in diesem Urteil, das jede Lektüre oder jedes Hören rein psychologisch- oder gar neurologisch-impressionistischer Gedichte ergiebt, nicht durch die Wörter Traum, Geheimnis, Rätsel, ja auch Sehnsucht täuschen lassen. Diese Wörter, wie sie die Dichter dieser Kunst überaus häufig gebrauchen, drücken im Grunde nur aus, daß die neuen Sensationen eben erst jüngst und darum überraschend ins Bewußtsein gehoben sind oder wohl gar erst noch gesucht werden. Am allerwenigsten jedenfalls wirken diese Gedichte an sich ethisch oder gar religiös. Die Gefühle des oberen sittlichen Niveaus, die Gemeingefühle für Familie, Heimat, Vaterland, Menschheit, Gott und Welt werden nur matt erregt; die reine Sensationslyrik verhält sich zu ihnen der Regel nach gleichgültig.

Um es mit einem Wort zu sagen: der folgerichtige Naturalist der bloßen Reizdichtung zeigt der Absicht nach fast noch mehr als der physiologische Impressionist etwas von der wissenschaftlichen Strenge des Forschers und sucht sich darum jener persönlichen Einflußsphäre zu entwinden, die des Dichters schönstes Vorrecht ist. Seine Dichtungen üben darum auch

keine ursprüngliche Wirkung, sie bringen vielmehr grundsätzlich nur dichterischen Rohstoff.

Freilich: so ernst und so entschieden, wie sie gemeint war, ist diese Lyrik nur selten in Erscheinung getreten; noch mehr als bei dem physiologischen Impressionismus vermischte sich hier die naturalistische Tendenz alsbald mit der idealistischen. Daß trotzdem beide auseinanderzuhalten sind, und daß sich nach ihnen auch die poetischen Erzeugnisse wie zum guten Teile selbst die Dichter scheiden lassen, bleibt darum nicht minder wahr. Denn wie will man entwicklungsgeschichtlich überhaupt andere Gegensätze aufstellen als polare und andere Unterscheidungen als solche a potiori?

Soweit ich die zeitgenössische Dichtung übersehe, scheint mir der erste Dichter, der sich einem rein psychologischen Impressionismus näherte, Henry Mackay (geb. 1864) gewesen zu sein („Kinder des Hochlands“, 1885). Mackay ist oft herb und kräftig, von starken und reichen Eindrücken, von klarer männlicher Sprache — einer der wenigen unter den Neueren, der noch Trinklaunen mit Feuer zu besingen weiß. Und so gelingt ihm die Wiedergabe physiologischer Eindrücke trefflich. Aber er hat daneben auch einen formell weichen und feinen Zug, der ihm z. B. eine außerordentlich tönereiche Malerei der äußeren Erscheinung des Meeres gestattet, — und von ihm aus gewinnt er dann eine besondere Stellung zum Seelenleben. Und da schildert er überaus abschattiert und intensiv seltene Stimmungen und nimmt auch schon Fühlung mit dem reinen Nervenproblem. Über ihn hinaus aber zieht dann desselben Weges, sofort neurologischen Wunderlichkeiten zugewandt, Wilhelm Arent (geb. 1864), reich, sorglos lebend, frühreif, persönlich von schwer nervösem Charakter. Der Kenntnis zugänglich ist er heute erst von seiner dritten Gedichtsammlung an, die 1885 unter dem Titel „Aus tiefster Seele“ erschien; und hier schlägt er nun neben vielem thöricht Phrasenhaften, neben sehr Altem und neben einem großen Überfluß von philosophischem Pathos doch auch schon jene traumselig weiche Sprache der nervösen

Eindrücke an, die später weit voller aus dem Munde der Dichter der neunziger Jahre ertönte.

Der merkwürdigste aber jener Dichter, bei denen ein rein psychologischer Impressionismus wenigstens den Hauptbestandteil der Kunst ausmacht, ist Richard Dehmel (geb. 1863; „Erlösungen", 1891; „Aber die Liebe", 1893; „Weib und Welt", 1896; „Lebensblätter", 1895). Dehmel hat sehr viel Barockes; neben Schwulst steht Prosa und wirkt noch mehr fast als jener reflektiert, abstoßend, erkältend. Aber all dies Schwanken überholt nicht selten ein merkwürdiger lyrischer Schwung und eine unglaubliche Sicherheit der psychologischen und auch schon der neurologischen Technik. Darnach ist das Gesamtergebnis in vielen Fällen bedenklich; eine merkwürdige Zerrissenheit der Eindrücke, von der es manchmal scheint, als sei sie beabsichtigt; eine fortwährend von Beobachtung und Nachdenken bedrohte, an sich überquellend starke Einbildungskraft; dazu oft das Gegenteil einer großen, freien Form: Halbangedeutetes, geheimnisvoll Erscheinendes, von dem man bisweilen nicht weiß, ob es der Kunst oder dem Ungeschick des Dichters verdankt wird. Aber daneben wieder große Treffer feinster Beobachtung, die auch in der Form zu wahren Kunstwerken ausgestaltet werden, wenn diese Form einige sprachliche Unbeholfenheit zuläßt oder zur Voraussetzung hat. So namentlich in der Kinderpoesie: auf diesem Gebiete mag Dehmel mit seiner tiefen Versenkung in jede Regung, jeden Eindruck der Kinderseele am ehesten dauernd Neues geschaffen haben. Und noch nach einer anderen Richtung hin erscheint seine Poesie wenigstens entwicklungsgeschichtlich wichtig. Neben kurzatmigen Impressionen in gewöhnlicher Sprache, in denen äußere Erfahrung und seelischer Vorgang oft kunterbunt durcheinander wirbeln, stehen Gedichte, in denen sich eine Seele, die in Superlativen innerer Spannungsintensitäten lebt, in langen Gesängen ergeht, welche in einer nicht selten blendenden, prunkenden, gleich einem Moreauschen Gemälde schmuckbeladenen, in strengem Tonfall majestätisch gleitenden Sprache dahinfließen. Es ist, als hörte man einen anderen Dichter. Dabei sind diese im Grunde überaus inten-

siven Eindrücke oft abgemildert, sie erscheinen in halb nebelhaften Umrissen, in zarter, stimmungsvoller Erweichung: es ist das Eindringen idealischer, im stark betonten Sinne des Wortes persönlicher Werte.

* * *

3. An zwei Stellen, im Verlauf sowohl des physiologischen wie des psychologischen Impressionismus, haben wir so den Umschwung aus einer naturalistischen zu einer idealistischen Lyrik eintreten sehen: dort zeigte die Rhythmenpoesie nach den strengen ästhetischen Grundsätzen von Holz, hier die Ungebundenheit der Dichtungen Dehmels den Übergang. Mußte dieser Übergang nicht tief in der Entwicklung begründet sein, wenn er sich fast gleichzeitig in so abweichenden Vorgängen durchsetzte? Und beide Male handelte es sich zunächst um dieselbe Art des Idealismus, um den primitiven Idealismus der persönlichen Stimmung.

Und dies war wiederum derselbe Idealismus, den wir auch in der Entfaltung der bildenden Kunst zuerst verfolgen konnten.

Und innerhalb dieser Grenzen zeigten sich jetzt ebenfalls wie im Gebiete der Malerei zwei Möglichkeiten weiterer Durchbildung: entweder konnte man wie dort die Lichtfarbenreize, so hier die lautlich-nervösen Sensationen konturieren, in stärkstem Umriß geben, — dann entstand dort der Plakatstil und das Ornament, hier der Umrißstil der Holzschen Rhythmenpoesie; oder aber man ließ dort die Farben, hier die sprachlichen Reizeffekte in weiche Harmonien austönen, — dann ergab sich dort die Farbensymphonie und hier etwas, das man in Erinnerung an die Poesie der Stephan George und Hofmannsthal wohl symphonische Dichtung nennen könnte, wäre dieser technische Ausdruck nicht schon von der Musik zur Bezeichnung der freien symphonischen Formen seit Liszt vorweggenommen.

Und wie in der Malerei schließlich von diesen Möglichkeiten in der hohen Kunst allein die Farbensymphonie (und in der Bildnerei die ihr entsprechende Plastik) siegte, so trium-

phierte in der Poesie die symphonische Dichtung: denn Plakatstil und Ornament gehören ins Kunsthandwerk, und ein vollendeter Umrißstil in der Dichtung führt schließlich nicht weiter als bis zur künstlerisch aufgefaßten Reportage.

Dennoch soll nicht verkannt werden, daß die Rhythmendichtung hier und da — wie ja auch die ornamentale Malerei — große Leistungen aufweist; denn für manchen poetischen Gehalt war in ihr thatsächlich jene engste und doch noch ausreichende Form geschaffen, deren eigenartige Schönheit wie die einer Maschine wirkt. Und wer wollte verkennen, daß gewisse technische Mittel der Rhythmendichtung, z. B. das Weglassen des Artikels, wodurch einfache Nomina wie Nomina propria wirken können u. dgl., zu rechter Zeit und an rechter Stelle angewandt auch in einer Lyrik anderen Stils gewaltig wirken? Es ist, wie wenn in Farbensymphonien hier und da stark strichhafte Umrisse zu ausgesprochenster Reliefierung verwendet werden. Im übrigen aber ist in der symphonischen Dichtung auch sonst manches zur Geltung gekommen, was zugleich an den Umrißstil erinnert: so die große, einfache Form, die gedrängte Sprache, das konzentrierte Bild, mit einem Worte die Kürze, die Unterbringung reichen Inhalts in knappster Form: etwas wie das Prinzip der Klingerschen Plastik, um auch hier eine jener Analogien mit der bildenden Kunst auszusprechen, die sich bei Ausführungen von der Art, wie sie eben gemacht wurden, auf Schritt und Tritt herandrängen.

Indes der Zweig des Idealismus, der eigentlich in der hohen Kunst weiter entwickelt wurde, war doch nicht der der Rhythmenpoesie, sondern der der symphonischen Dichtung.

Und hier beginnen nun, zur Wiedergabe zunächst der Stimmung, all die tausend Kunstmittel zu spielen, die der sinnenfälligsten Erweichung und persönlichsten Umbildung primitiver Empfindungen dienen können. Und innerhalb der Sprache, deren weites Bereich an erster Stelle von der Anwendung dieser Kunstmittel durchwebt und durchzogen wird, ist es wiederum vor allem der Laut, der zunächst in Anspruch genommen erscheint, und darum überwiegen die musikalischen Elemente. Allein

neben der Sprache werden auch sonst Eindrücke jeder Art herangezogen, um den neuen persönlichen Stimmungsidealismus zu beleben, und zwar vornehmlich auch Eindrücke des Auges. Und da versteht es sich leicht, wie in diesem Zusammenhang alsbald gewisse Lieblingsanschauungen, ja Lieblingsvisionen der gleichzeitigen idealistischen Malerei deutlich, eben „augenfällig" hervortreten, und nicht selten findet sich Musikalisches und Malerisches in innigster Mischung:

Sorglosen Lächelns
Die Lippen geschürzt,
Fröhlich die blühenden
Wangen gerötet
Tanzen wir Kinder des Glücks
Unsere sonnigen Pfade dahin.

Rosenkränze
Und schimmernde Bälle
Werfen wir uns
Und den Fremdlingen zu.

Wer uns begegnet,
Dem huscht es wie Gold
Über das sinnende
Antlitz.

Auf weichen Armen
Trägt uns das Weib,
Süß von Küssen
Duftet die Luft.

Unser Wort
Ist Gesang
Und Gesang
Unsre Antwort. (Christian Morgenstern.)

Oder:

Beglänzt vom Mondlicht lag die Tempelhalle
Auf heitrer Höhe. In den heil'gen Stufen
Geheimnisvoll mit Wink und Wort gerufen
Erbebt' ich, ob mein Los auch glücklich falle.

Und oftmals hielt ich bange an. Die Fluren
Durchzog ein Reigen. — Graue Mäntel wallten,
Und höhnisch grüßten bleiche Spukgestalten,
Und ängstend groß verschwammen die Konturen

Und weiter schritt ich, höhenwärts, mit Zagen.
Ein Märchenschloß erstand in blauer Ferne,
Und sachte gingen Sterne um und Sterne,
Als wollte schüchtern schon der Morgen tagen.

Dann stand ich schauernd in der Halle Schweigen.
Mit goldner Klinge schnitt ein bleicher Knabe
Vom Lorbeerbaume mir die Siegesgabe,
Den höchsten Preis, in grün belaubten Zweigen.

(Wilhelm Holzamer.)

Mit alledem ist, auf dem Wege der Verschweißung oft recht wechselnder Elemente, in Formen, von denen teilweis schon gelegentlich der Schilderung der Dichtung der George und Hofmannsthal die Rede gewesen ist, im ganzen aber doch unter steigender Entwicklung der stilisierenden Motive zunächst eine idealistische Lyrik des Stimmungsgehaltes geschaffen worden.

Zweifelsohne eine große Errungenschaft.

Um sie zu würdigen, bedenke man, daß die frühere idealistische Lyrik des 19. Jahrhunderts sich zum größten Teil in keiner eigenen Formenwelt bewegte, sondern in der Formenwelt der Antike, des Klassizismus, der aus der Fremde befruchteten Romantik. Und man bedenke weiter, daß in dieser neuen idealistischen Lyrik — und können wir hier nicht auch schon sagen: in der modernen bildenden Kunst, ja können wir, späteres vorausnehmend, nicht sogar auch schon von der modernen Dichtung überhaupt reden? —: daß also in der modernen Phantasiethätigkeit überhaupt zugleich mit der neuen idealistischen Form auch die moderne Stimmung als ein neuer und nationaler Inhalt heranreifte.

Das sind wahrlich große Dinge. Die Stimmung erwächst mit der Formgebung. Sie ist mit ihr unlösbar verbunden. Und daher unverkennbar ein neuer Stil.

Allein in dieser Einheit liegt auch die Begrenzung. Wie? Sollte sich ein wesensanderer Idealismus, namentlich ein nicht mehr rein persönlicher, sondern mehr objektiver Idealismus sittlichen und patriotischen und religiösen Gehaltes in dieses Gewand kleiden lassen? Schwerlich. Nun aber erschien die

Fortentwicklung des modernen Idealismus aus dem bloßen Stimmungsgehalt in festere, allgemein stoffliche Motive bald als ein Bedürfnis der Zeit, dessen tiefere Begründung sich später aus der Geschichte der Weltanschauung ergeben wird: man schrie nicht mehr bloß nach subjektiver Wahrheit und Schönheit, sondern nach objektiven Werten, nach Sittlichkeit und nach Glauben. Wie aber sollte jetzt diese mehr objektive Stimmung, dies Fühlen nicht mehr, sondern vielmehr Gefühl in den stilistischen Formen der Stimmungslyrik zum Ausdruck gelangen? Ein neues Problem der Form ergab sich, das noch keineswegs gelöst ist.

Doch wir wollen nicht in die Zukunft schauen. Es wird Zeit, zurückzublicken und zu erzählen, wie der neue Idealismus sich im einzelnen Bahn brach. Und da sei denn zunächst noch einmal daran erinnert, daß im ganzen und großen die ersten Zeiten der neunziger Jahre den Umschwung brachten. Damals hörte eine Anzahl spezifischer Bewegungen des Naturalismus auf oder geriet in ruhigere, gleichsam geschäftsmäßigere Bahnen: so u. a. die den Verlauf des Naturalismus begleitende Reinigung der Sprache vom Fehler, vom Fremdwort und vom Papierdeutsch: 1885 war der „Allgemeine deutsche Sprachverein" begründet worden, 1889 war Otto Schröders Buch „Vom papiernen Stil" erschienen, 1891 folgten noch Wustmanns „Sprachdummheiten". Damals schuf sich weiterhin künstlerische, ihrer Natur nach dem Idealen zugewandte Lebensfreude die Anfänge einer neuen Litteratur; 1890 erschien Langbehns „Rembrandt als Erzieher" und erlebte in drei Jahren zweiundvierzig Auflagen, 1894 nahm der „Pan" mehr für geschlossene Kreise und reichere Klassen, 1895 die „Jugend" für die große Öffentlichkeit die junge Bewegung auf. Und diesen äußeren Veränderungen entsprachen innerliche. Alte Humoristen von hoher Kunst und eindringlicher Seelenmalerei, wie Hans Hoffmann, traten wieder mehr in den Vordergrund der litterarischen Bühne, und auch unter den Jungen schaffte sich der Humor, dieser so häufige Begleiter eines lebensfrohen Idealismus, und noch mehr ganz allgemein gesteigerte Lebensfreude Platz: Kretzers noch etwas ältlich ge-

zeichnete Romanfiguren erhielten einen Zug ins Humoristische, Hauptmann und Sudermann schrieben 1892 den „Kollegen Crampton" und „Jolanthes Hochzeit", und in Ernst von Wolzogen vermeinte man nach den „Kindern der Excellenz" (1890) und dem Drama „Das Lumpengesindel" den eingeborenen Vertreter eines impressionistischen Humors entdeckt zu haben. Und Hand in Hand mit diesen speziell litterarischen Anzeichen ging von Jahr zu Jahr stärker der Umschwung in einen Idealismus auch der Lebensanschauung, gingen ethische und religiöse Strömungen, von denen noch später zu sprechen sein wird.

In diesem allgemeinen Umschwung aber stellte sich auf dem Gebiete der Dichtung doch wieder die Lyrik als führend heraus; seit 1891 begann auch äußerlich die Zahl der lyrischen Sammlungen zu wachsen; 1891 kam wieder unter altverehrtem Namen ein moderner Musenalmanach heraus, und zahlreiche neue Zeitschriften an sich vermischten Inhalts boten der Lyrik immer mehr eine bequeme, wohnlich gemachte und häufig besuchte Stätte.

* * *

4. Freilich ist auch dieser moderne lyrische Idealismus nicht ohne Vorboten und Vorstufen erwachsen. Ja es lassen sich sogar zwei Strömungen unterscheiden, die früh auf ihn hinweisen, eine mehr romantische und eine, die von mehr klassizistischer Auffassung aus zum Impressionismus hinübergeht: und bereits um 1870 ist dementsprechend von besonders hellsichtigen Naturen, wie z. B. Scherer, ein kommender Umschwung zum Idealismus geahnt worden.

Der mehr romantischen Richtung gehört wohl mit als frühester Träger Oskar Linke (geb. 1854) an; aus dem Realismus heraustretend kehrt er gern zu den breiten Tummelplätzen alter romantischer Neigungen zurück und erschaut etwa in den Bestrebungen der sizilisch-normannischen Kultur unter dem Staufenkaiser Heinrich VI., der auf ihr eine neue Weltmonarchie aufbauen wollte, ähnlich wie Goethe im zweiten Teile des „Faust" antike Schönheit und mittelalterliche Kaiser-

macht vereinigt. Aber auch bei Held erwacht in seinen „Gorgonenhäuptern" (1887) eine Art hellenischer Romantik, und Bleibtreu, der hochbegabte, aber überaus wandelbare Vertreter eines frühesten Impressionismus, hat nicht nur 1884 einen Roman „Der Nibelungen Not" veröffentlicht, sondern auch in seinem „Tiroler Liederbuch" (1885) begeistert ausgerufen:

Du dunkles nicht, du helles Mittelalter,
Ich höre deiner Vogelweide Chor,
Ich fühle deinen Minneernst, o Walther,
Und sieh, die Morgensonne flammt empor.

Leise mitklingende Elemente einer selbständig idealistischen und speziell romantisch charakterisierten Richtung wurden dann in den achtziger Jahren auch von Otto Brahm, dem Schüler Scherers, litterarisch und dramaturgisch als neben dem Naturalismus notwendig erwünscht und vertreten.

Früher indes und in gewissem Sinne organischer begann zu dem impressionistischen Idealismus eine Reihe von Dichtern überzuleiten, deren älteste noch vielfach Beziehungen zum Klassizismus hatten. Ihr wichtigster und frühester Vertreter ist der Graf Schack, der nicht umsonst von den ersten Herolden und Vorkämpfern der impressionistischen Revolution, den Gebrüdern Hart, so innig verehrt wurde. Schack hat etwas von der Maréesschen Auffassung der Natur wie ja auch ein wenig von seinen Schicksalen: die Nation ist ihm gegenüber undankbar geblieben und wird ihn besser wohl erst verstehen, wenn sie, zunächst rein inhaltlich, in den universalen, die weitesten Grenzen der Welt seiner Zeit umfassenden Horizont seines Denkens und Empfindens hineingewachsen ist. Schack hat bei scharfer psychologischer Beobachtungsgabe namentlich etwas von der Gegenständlichkeit des späteren vollen Impressionismus; nur daß er dabei, im Gegensatz zu dem oft hastig-nervösen Wesen der Späteren, in ruhiger Monumentalauffassung verharrt: ein idealistisches Element, das ihm den Vorwurf der Kälte eingetragen hat.

Nach Schack steht den Neueren schon um ein ganz Erhebliches näher der Prinz Emil von Schönaich-Carolath (geb. 1852

in Breslau, — „Lieder an eine Verlorene", 1878; „Dichtungen", 1883). Seinem Wesen nach ist er gleich Schack ein Norddeutscher vom Seestrand und seinem Charakter nach mehr in Holstein als in Schlesien zu Haus. Das, was ihn innerlich zum Vorläufer des impressionistischen Idealismus stempelt, ist eine vornehme und gerade Wahrhaftigkeit bei stolzer Entsagung, ein kräftiger und thätiger Sinn im stillen Kampfe um hohe Ziele. In der Form ist er weniger gewandt als Schack, aber moderner. Der Offizier tritt zu Tage, und neben langen Gefühlsergüssen verlaufen schon impressionistische Schauer, für deren Zeichnung bereits eine tiefe Kenntnis nervöser Sensationen zur Verfügung steht. Dabei ist der Prinz weit davon entfernt, im naturalistischen Impressionismus aufzugehen; er vergißt sich nie, so sehr er auch aufglüht, wenn ihn das Stimmungsganze der Dichtung beherrscht.

Wiederum einen Schritt weiter dem Idealismus der Gegenwart zu thut Alberta von Puttkamer (geb. 1849; „Dichtungen", 1885; „Accorde und Gesänge", 1889; „Offenbarungen", 1894). Neben einer reinen, sozusagen sachlich impressionistischen Kraft gebietet sie über ein starkes Pathos und über eine Gewalt der Stimmung, die sie namentlich zur Pflege der Romanze und Ballade befähigen.

Schack, der Prinz Schönaich-Carolath, die Frau von Puttkamer entstammen alle bekannten Adelsgeschlechtern. Ist das ein Zufall? Als Vierten im Bunde könnte man Adalbert von Hanstein nennen (geb. 1861; „Menschenlieder", 1887). Frischer Impressionismus bei starkem Erfassen doch auch des Stimmungsgehaltes, eine aus der Zustandsanschauung in den Historismus abschweifende Phantasie, endlich nicht selten eine auch über die Stimmungsdichtung hinausstreifende Problemstellung lassen ihn als einen der entschiedensten Vertreter des neuen Idealismus erkennen.

Treten wir jetzt aber ganz auf den Boden dieses Idealismus, so werden wir zunächst zwischen jenem primitiven Stimmungsidealismus zu unterscheiden haben, der sich unmittelbar aus dem Gehalt der Dichtung erhebt, und jenem Idealis-

mus, in dem objektivere sittliche und religiöse Kräfte nach Entfaltung ringen. Von beiden Gattungen ist die zweite im allgemeinen die spätere, noch schwächere, noch im Werden begriffene. Die erste dagegen, durch zahlreiche Dichter vertreten, weist wiederum stimmungsvoll gewandte Physiologen auf und stimmungsvoll gewandte Psychologen, die gern auch rein nervösen Sensationen leben.

Der physiologische Idealismus der ersten Gattung ist uns schon aus Liliencrons zweiter Periode bekannt. Gewiß beruht die Bedeutung Liliencrons mehr auf dem Naturalismus seiner ersten Periode. Indes auch jetzt noch heben ihn die Leichtigkeit seiner Sprache und seines Verses, die virtuose Handhabung des Reims, kurz formale Eigenschaften weit über den Durchschnitt der mit im Wettbewerb stehenden Dichter hinweg, und wenn er auch nicht so abgestufter Stimmungen fähig ist wie mancher andere, so hat er die Nation doch noch mit so schönen Dingen wie seinen Gedichtsammlungen „Kampf und Spiele“ und „Kämpfe und Ziele“ (1897) bedacht. Indes vollkommener noch als Liliencron selbst vertritt diese Art der Stimmungsdichtung sein Freund Gustav Falke (geb. 1853 in Lübeck, Musiklehrer in Altona; „Tanz und Andacht“, 1893, u. a. m.). Falke ist wärmer und gesättigter als Liliencron, und schon schlagen die Eindrücke bei ihm gelegentlich ins Nervenhafte um. Dabei kann die Form nicht selten auf den ersten Blick als alt erscheinen und stark stilisiert, — so daß sie wohl an Goethes Frühzeit erinnert. Indes das ist nur Schein. Im Grunde ist Falk ganz modern; mit Erfolg ruft er weite Schwebungen von Spannungsgefühlen hervor, um die Stimmung zu intensivieren, und daraus ergeben sich ihm alsbald auch verwickeltere Formen: etwas Geheimnisvolles in der Sprache, etwas von seltsamer Feierlichkeit, ein Rätselreichtum der Rhythmen und Reime, ein raunender Tonfall des Musikalischen. Das alles kann dann den Dichter so weit tragen, daß er das erste Erfordernis eines guten physiologischen Impressionismus, die klare Gegenständlichkeit, verliert, daß sich ihm die Dinge nicht mehr zu einem räumlich zeitlich geschlossenen Ganzen zusammenfügen. Aber im allge-

meinen zeigt sich dieser Mangel doch nicht so häufig, daß es gerecht wäre, den Dichter darnach entscheidend zu beurteilen. Falkes beste Art zeigt etwa das Gedicht „Sommerglück“:

Blütenschwere Tage
In Düften und Gluten rings,
Mein Herz tanzt wie auf Flügeln
Eines trunkenen Schmetterlings.

Die Rosen über den Mauern,
Der Birnbaum drüber her,
Alles so reich und schwer
In sehnenden Sommerschauern.

Das juligelbe Land
Mit dem träumenden Wälderschweigen,
Fern am duftigen Rand
Darüber die Wolken steigen. —

O, wie sag ich nur,
Was alles mein Wünschen ins Weite führt!
Mich hat des Glücks eine leuchtende Spur
Mit zitternder Schwinge berührt.

Von den jüngeren Dichtern, deren hier noch eine Anzahl genannt werden könnten, mögen Schaukal („Verse“, 1892—96; „Meine Gärten, einsame Verse“, 1897; „Tristia“, 1898) und von Scheffer („Seltene Stunden“, 1898; „Die Eleusinien“, 1898) herausgegriffen werden, um bestimmte Richtungen zu charakterisieren. Schaukal huldigt noch sehr deutlich einem physiologischen Impressionismus. Aber doch unter stärkstem Überwiegen der Stimmung, so daß diese schon die härtere Form zu beugen beginnt: etwas Weiches, Musikalisches, Nebel, Dämmerung werden charakteristisch, und gelegentlich befindet man sich schon in dem Lande rein nervöser Stimmungen. Scheffer dagegen ist zwar auch musikalisch gewandter physiologischer Impressionist, wie Schaukal, aber er bleibt dabei kälter, reflektierender, und eine kühle Gedankenlyrik trägt ihn gelegentlich schon ganz ins Philosophische hinein, wie ihn andrerseits seine festeren Formen zu Ausflügen in das Gebiet der Ballade oder wenigstens dessen Grenzlande verlocken.

Im ganzen hat diese Richtung in ihren Ausläufern etwas Unbehagliches, ein wenig Frostiges; die Bestimmtheit des physiologischen Eindrucks ordnet sich eben der Stimmung nicht leicht unter; und da, wo sie diesem Mangel durch Gedanken abhelfen will, steht sie zu sehr unter der geistlosen Gegenständlichkeit der Gattung, wird sie banal.

Da sind die psychologischen Stimmungsdichter besser daran; ganz anders leicht gehen bei ihnen naturalistische und idealistische Elemente zusammen. Die Dichter dieser Art könnten an Persönlichkeiten wie den früher behandelten Wilhelm Arent angeschlossen werden, und als ihr Fahnenträger und Herold würde dann, nachdem der ihnen angehörende Kreis derer um George und Hofmannsthal schon ausführlich besprochen worden ist, neben Dörmann und Morgenstern namentlich Julius Otto Bierbaum erscheinen. Bierbaum ist 1865 zu Grünberg in Schlesien geboren; wir haben von ihm u. a. „Erlebte Gedichte“ (1892), die Sammlung „Nemt, Frouwe, disen Kranz“ (1894) und „Lobetanz“ (1895). Was ihn charakterisiert, das ist die unendlich weiche und zarte Stimmung in gebrochenen Tönen auf breiter psychologischer, ja neurologischer Grundlage. Er ist dabei diesen Stimmungen so hingegeben, daß er sie oft und namentlich anfangs kaum in Verse zu fassen imstande ist; in einer zerfließenden Sprache von so geschmeidigen Formen breitet er sie aus, daß der Unterschied von Vers und Prosa fast verschwindet. Aber auch im Vers bleibt er schließlich gleich traumselig, lind und wehmutsvoll, und er intensiviert diese Gefühle vielfach auch durch Zerlegung in erhöht geschilderte nervöse Reize, und der Eindruck trifft fast das Gehör, als schlüge der Dichter dreifach besaitete Harfen.

Konnte sich nun aber ein solcher psychischer, nervöser Zustand der Stimmungsdichtung lange erhalten? Ließ sich von ihm aus auch nur entfernt etwas wie ein Weltbild gewinnen? Und ist als Endergebnis, wie im sittlichen Leben ein extremer Sozialismus oder Individualismus, so im ästhetischen Leben ein extremer Physiologismus oder auch nur ein extremer Psychologismus überhaupt denkbar?

Aus der reinen, einsamen Seele kann keine Kunst, weder eine naturalistische noch eine idealistische, auf die Dauer leben, und am allerwenigsten helfen da Nervenexperimente entscheidend. Ein bloßes Seelenreich bleibt ein Traumreich, ja weniger: ein Reich der Schatten. Und dem Dichter winkt, wenn er diesem Reiche allein unterthan wird, nicht Weltfreudigkeit, die Grundlage alles Schaffens, sondern Entsagung. Eben diese Entsagung stellte sich darum bei der neuen Dichtung bald ein als ein Zeichen, daß die Summe der Möglichkeiten auf der gewählten Grundlage erschöpft sei.

> Ich kann nicht lieben, ich kann nur sehnen,
> Denn ich bin krank und bin auch so müde,
> Ich kann nur traurig am Fenster noch lehnen,
> Zu schaun, wann der Traum mich zur Hochzeit wohl lüde:

so singt Richard Perls, einer aus der Gruppe um George und Hofmannsthal. Gewiß, es war so, wie es Hofmannsthal einmal von der neuen Dichtung erzählte: sie hatte

> den Schmelz der ungelebten Dinge,
> Altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels,
> Mit einer großen Sehnsucht doch, die fragt:

ein neues Reich der Sensationen war erschlossen und aus seinen Schätzen war eine ganze Welt neuer Stimmungen gespeist worden, — aber bei diesem Eroberungszuge waren die Gestade der rohen, greifbarsten Wirklichkeit verlassen worden, und einsam trieb man auf dem Meere einer bloßen Reizsamkeit dahin, die unbefriedigt ließ.

Wessen man bedurfte, war zunächst und an erster Stelle eine gesundere Verbindung der neuen nervösen Stimmungen mit der unmittelbar anschaulichen Masse der älteren physiologischen Eindrücke, soweit diese inzwischen von größeren Teilen der Nation als dauernder neuer Erwerb aufgenommen war. Und darüber hinaus mußte zweitens eine Verschmelzung dieses ganzen neugewonnenen Gutes mit den größten, sich auch jetzt noch als unanfechtbar erweisenden Formschätzen früherer Perioden unserer Dichtung versucht werden.

Es sind Verbindungen, die inzwischen verwirklicht worden sind; nicht unbedeutende Dichter, wie insbesondere Ricarda Huch (geb. 1864) und Karl Busse (geb. 1872), haben sie hergestellt.

Allein auch der vollere Ausbau bloß einer idealisierten Form genügte nicht. Ein großer Idealismus bedarf eines Mehreren: eines großen idealischen Gehaltes. Konnten da die bloßen persönlichen Stimmungen genügen? Nein: die Note der religiösen, der ethischen Gemeingefühle mußte wieder angeschlagen werden; darum handelte es sich.

Und es ist nicht zu verkennen, daß auf diesem Boden seit einiger Zeit verheißungsvolle Anfänge emporkeimen.

Vor allem ist da Friedrich Nietzsche zu nennen. Daß Nietzsche im Grunde eine künstlerische, ja eine dichterische Natur war, zeigt nichts besser als Sprache und Inhalt seines Hauptwerks, des „Zarathustra"; es wird davon später, wenn Nietzsches Weltanschauung zu besprechen ist, noch genauer die Rede sein. In seinen nicht allzu zahlreichen Gedichten aber tritt noch genauer seine Zugehörigkeit zu den idealistischen Psychologen, ja Neurologen hervor. Er neigt zum Musikalischen, zur Intensivierung der Farben und Gerüche, zur Umgestaltung in stilisierte Linien und auch zur Symbolik: er ist einer der stimmungsvollsten unter den Stimmungsvollen:

Tag meines Lebens!
Die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
  Flut vergüldet.
Warm atmet der Fels:
  Schlief wohl zu Mittag
Das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
  In grünen Lichtern
Spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.

Tag meines Lebens!
Gen Abend geht's!
Schon glüht dein Auge
  Halbgebrochen,
Schon quillt deines Taus
  Thränengeträufel,

Schon läuft still über weiße Meere
Deiner Liebe Purpur,
Deine letzte zögernde Seligkeit.

Was aber Nietzsche über die bloß Stimmungsvollen erhebt, das ist sein tiefes ethisches Pathos und die bei ihm religiös und verehrend gestimmte Leidenschaft der Wahrhaftigkeit: und diese Empfindungen durchströmen auch die Mehrzahl seiner Gedichte, namentlich aus späteren Zeiten.

Freilich: ein eigentlich und dem offen sich darbietenden Inhalte seiner Schöpfungen nach ethisch oder religiös gewandter Dichter war Nietzsche noch nicht. Dichtungen einer religiös und philosophisch gegenständlichen Lyrik treten als für die Zeit charakteristisch erst in den neunziger Jahren auf. Da schlägt z. B. die Poesie von Maurice von Stern (geb. 1860), einem der zahlreichen Balten, die aus dem Exil her heute die deutsche Kunst ähnlich befruchten, wie um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Schleswig-Holsteiner die deutsche Wissenschaft gefördert haben, verhältnismäßig früh schon aus sozialistischen Tönen in religiöse um; die Sammlung „Mattgold" vom Jahre 1893 bezeichnet die Wandlung.

Das ist ein Zwitschern in den alten Bäumen!
In Tau gebadet wacht die junge Welt;
Im Dorf die Mädchen putzen sich und träumen,
Und rosig ist das Kirchendach erhellt.
Schon krähen Hähne und die Hunde bellen,
Und auf den Gassen lärmt der Spatzen Schar;
Der Dorfbach rauscht in morgenfrohen Wellen,
Und in das Frührot gurrt ein Taubenpaar.

Die Uhr schlägt fünf, und mit dem Frühgeläuten
Erwacht das Dorf zu seligem Gebet;
Ich höre Gott im Morgenwinde schreiten
In stiller, stummer, heil'ger Majestät.
Da raff ich mich empor von meinem Bette,
Warm in dem Herzen und im Kopfe kühl, —
Der Geist, befreit von des Gedankens Kette,
Schwelgt feierlich in ewigem Gefühl.

Was von Stern hier erreicht, die religiöse Stimmung, das erscheint dann bei ihm wie bei anderen bald ins Positivere vertieft: das Sentimentale, Grüblerische, die Neigung zur religiösen Resignation als einer Form moderner Askese fällt vollends ab: man dringt vor in das Land vollen, ruhigen Gottvertrauens und in die Vorhallen wenigstens mystischer Verzückung. Auch hier sind einige Balten von Bedeutung, so der Freiherr von Grotthuß (geb. 1865) wie auch der Deutschrusse von Andrejanoff (geb. 1857); am entschiedensten und frühesten aber tritt diese Richtung doch wohl in den Dichtungen von Franz Evers zu Tage (geb. 1871; „Fundamente", 1892; „Psalmen", 1893):

In weichem Lilapurpur
Liegt fern ein Traumesland;
Blaudunkel glühn die Wellen,
Und golden ist der Strand.

Cypressenwälder wiegen
Im Wind ihr Nadellaub,
Und in den Lüften liegen
Maiglück und Sonnenstaub.

Die himmelhohen Kuppeln,
Die ewigen Berge schaun
Im Scharlachschnee der Frühe
Hin auf die goldnen Gaun.

Das Glück, das Glück umschmiegt uns,
Wir sind vom Schmerz befreit —
Und unsre Seele wiegt uns
In blaue Ewigkeit....

V.

1. Die kurze Erzählung der Entwicklung der Lyrik, wie sie soeben gegeben worden ist, läßt noch eine Welt von litterarhistorischen Fragen offen. Denn es war hier keineswegs die Aufgabe, eine Litteraturgeschichte der Gegenwart in der Nuß zu geben: nur gewisse Hauptrichtungen sollten gekennzeichnet, nur der Zusammenhang derselben mit der allgemeinen Entwicklung des Seelenlebens sollte nachgewiesen werden. Daß dabei an dem gezeichneten Bilde von litterarhistorischer Seite her vieles zu ändern und zu bessern sein wird, unterliegt keinem Zweifel: aber der Nachweis einer engen und allgemeinen Verbindung unserer modernen Lyrik mit dem weiten Bereich der nationalen Phantasiethätigkeit und der Bewegung der nationalen Psyche wird dadurch nicht aufgehoben werden, sondern nur noch verstärkt zum Ausdruck gelangen.

Gehen wir jetzt daran, uns die Entwicklung der Kunsterzählung in den jüngsten Zeiten zu vergegenwärtigen, so gelten da dieselben Gesichtspunkte: nur daß sich die Übersicht bei der geringeren Bedeutung der Erzählung für die Entfaltung der Phantasiethätigkeit noch verhältnismäßig kürzer wird fassen lassen.

Unter den Werken der Kunsterzählung wird man zunächst zwei große Gruppen zu bilden haben: eine höherer Idealisierung und gebundener Rede, und eine mehr unmittelbarer Wiedergabe der Wirklichkeit und der Sprache der Prosa. In der Gruppe der Prosaerzählungen aber kann man wieder mit den Brüdern Hart (Kritische Waffengänge 6, 53) am besten drei

Gattungen und Formen unterscheiden. „Die erste Gattung bildet die einfache Geschichte, deren Erzähler in der Wirklichkeit umherwandelt, um hier ein Stück aufzulesen und dort ein Stück, und zwar in der Absicht, einfach zu fabulieren, was und wie es interessant erscheint, oder jedoch, um zu moralisieren und Belege zu schmieden. Die zweite Gattung ist die Novelle, die sich in den einzelnen interessanten Fall vertieft, um das seelische oder sonst welches Problem zu ergründen, das in dem Falle verborgen liegt. Die dritte Gattung bildet der Roman, welcher sich nicht begnügt, einzelne Stücke der Wirklichkeit dichterisch zusammenzuschweißen, sondern die Wirklichkeit selbst, wie sie der Zeit des Erzählers, dieser Zeit, die des Erzählers Augen allein durchforschen können, zu Grunde liegt, in ihrem Gesamtcharakter auffaßt und widerspiegelt."

Diesen drei Gattungen der Prosaerzählung entsprechen dann drei idealische Gattungen der Erzählung in gehobener Sprache: das Epos, die Novelle in Versen und die Ballade. Für unseren Zeitraum ist es nun charakteristisch, daß diese idealischen Formen, namentlich im Beginn, viel weniger ausgebildet sind. Die Novelle in Versen bleibt ihrer thatsächlichen Durchführung nach durchaus eine Nebengattung, die Ballade wird sehr häufig ins Lyrische oder ins Dramatische gezogen und ist auch in dieser Durchbildung wenig beliebt; das Epos endlich geht in den wenigen Dichtungen, die ihm zuzurechnen wären, vielfach ins Philosophische und Lyrische über.

Am bezeichnendsten aber ist, daß sich der Gang der Entwicklung als Ganzes nur an der Prosagruppe verfolgen läßt. Das soll nun im folgenden geschehen.

Ehe aber der Faden der Erzählung aufgenommen wird, bedarf es einer kurzen Auseinandersetzung über das besondere Wesen der prosaischen Kunsterzählung und die in ihr verborgenen Komponenten. Eine solche Erörterung ist insofern nicht leicht, als es im ganzen 19. Jahrhundert keine allgemeiner angenommene und ganz selbständig durchgebildete Theorie der Hauptkunstform, des Romans, gegeben hat: denn Spielhagens hierher einschlagende Arbeiten, an die man zunächst zu denken

geneigt sein könnte, bieten doch wesentlich nur eine subjektive Darlegung und Rechtfertigung der Praxis des Dichters. Gleichwohl müssen wenigstens einige Ausführungen gewagt werden. Sie gehen vom Roman aus.

Der Roman soll ein Weltbild geben, jedenfalls ein in sich geschlossenes Ganzes, womöglich eine volle Überschau über den Inhalt einer Zeit, je umfassender und je tiefer, um so besser. Ist das nun überhaupt möglich? In wohl aufgebauter und fest zentralisierter Erzählung offenbar nur für Zeiten sehr einfachen seelischen Zusammenhangs, also am besten etwa für Romane, die in Mittelaltern oder in Urzeiten spielen. Gewiß aber nicht in dieser Art für den Zeitroman, den Roman der Gegenwart, die vornehmste und in der letzten Zeit vornehmlich gepflegte Form. Dazu ist unsere Zeit psychisch und sozial viel zu sehr differenziert und auch gerade den Zeitgenossen viel zu wenig übersichtlich. Es bleibt also nur die Möglichkeit eines lockeren Baues übrig: das, was Gutzkow den Roman des Nebeneinanders genannt hat: große Erzählungsgruppen werden aneinander gereiht und unter sich lose verbunden. Diese Art des Baues kannte man nun schon im 17. Jahrhundert; der „Don Quixote" bietet dafür ein Beispiel. In unseren Tagen hat dann der Umfang des zeitgenössischen Lebens dazu geführt, die einzelnen Gruppen geradezu in besonderen Romanen, die aber einen Cyklus bilden, aneinander zu reihen; das war schon der Fall in Balzacs „Comédie de la vie humaine", da freilich noch sehr unvollkommen; vollendet hat die Form zuerst Zola in seinen „Rougon-Macquart" gehandhabt.

Welches ist aber nun der Bau des Einzelromans oder des einzelnen Teils eines cyklischen Romans? — Er setzt sich im ganzen zusammen aus Reflexionen des Autors und Skizzen der vorgestellten, sei es physischen, sei es psychischen Erscheinungswelt. Und da ist es nun für die uns hier beschäftigende Periode wesentlich, daß die Reflexion, das subjektive Element als ausgesprochene Komponente fehlt oder doch im ganzen nur noch verborgen unter der Form der Skizze vor-

kommt: und die Skizze wird damit formell fast zur alleinigen Komponente des Romans, ist gleichsam seine Zelle.

Gilt nun das Gleiche von der Novelle? Gewiß, auch sie setzt sich aus Skizzen zusammen, nur daß die Skizzen — und, wenn sie vorkommen sollten, die Reflexionen — nicht so locker aneinander gereiht werden wie im Romane. Vielmehr erlaubt hier die Kürze einer Erzählung, die nicht eine ganze Zeit schildern, sondern nur irgend eine Ereignisgruppe, welche ein spannender Inhalt verbindet, darstellen will, eine gekürzte und geschürzte, gleichsam dramatisierte Behandlung der Skizze und damit deren Stilisierung. Und diese Umbildung der Skizze ist nicht bloß gestattet, sie wird bei entschiedener Anwendung der Kunstprinzipien der Novelle sogar gefordert.

Konnte darnach eine Zeit des Naturalismus der Novellenform günstig sein? Niemals, denn sie wünschte ja überall eben jene naturalistische Behandlung der Skizze, welche die Novelle nicht zuläßt.

So blieb denn für die Kunsterzählung, soweit sie nicht den Inhalt einer Zeit im großen ergreifen und grundsätzlich erschöpfen wollte, nur die einfache Geschichte übrig, oder wie man es vom Standpunkte der Novellisten der fünfziger bis siebziger Jahre ausdrücken konnte: die Modernen schrieben nur noch „novellistisch angehauchte Skizzen"; die eigentliche Gabe des künstlerischen Gestaltens in der Komposition trat viel schwächer zu Tage als die Fabulierungskunst. Im übrigen verblieb es natürlich nicht bloß bei den reinen Kunstformen des großen Romans und der kurzen Geschichte; vielmehr bestanden schon von früher her und bildeten sich von neuem noch manche Zwischenformen. Gemeinsam aber war ihnen allen die mehr oder minder formlose Zusammenstellung aus der Skizze.

Aber die Skizze selbst: ist sie in der neuen Zeit die alte geblieben? Keineswegs. Gerade in ihrem Wesen traten zunächst starke Veränderungen ein, — und durch diese hindurch wurden dann auch Wandlungen der aus ihr zusammengesetzten Kunstformen veranlaßt — abgesehen von den Änderungen,

welche diese an sich, aus Motiven ihrer Eigenbewegung heraus, erlitten.

Schon die Skizze der dreißiger bis siebziger Jahre, das Grundelement des Romans dieser Zeit wie der damals fast noch mehr blühenden Novelle, war stark durch den Journalismus bestimmt worden. Und Journalismus hieß doch auch damals bereits mehr oder minder ausgesprochen Reportage. Reporter in dieser oder jener Form — nicht immer in der heute berufsmäßig und technisch ausgesprochenen — sind doch schon die meisten Romanschreiber des jungen Deutschlands zu irgend einer Zeit ihres Lebens gewesen. Aber ihre Rapporte, ihre Skizzen waren noch breit angelegt, ließen die Persönlichkeit des Reporters durchschauen, waren reflexionsreich und verliefen dementsprechend in langgezogener Darstellung.

Mit dem Untergang des Romans des jungen Deutschlands, seit den fünfziger Jahren, wurde das anders. Jetzt kam uns, schließlich erst nach französischem Vorbild ganz durchgebildet und in den sechziger und siebziger Jahren blühend, die Skizze der Paul Lindau und Genossen, der Rapport des Feuilletonstils, die preziöse, geistreichelnde, witzelnde Darstellung abgerundeter kleiner Wirklichkeitsstoffe. Das ist die Art, gegen die dann die Brüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen“ so unsanft loszogen: mit dem Beginn der neuen litterarischen Bewegung der achtziger Jahre war ihre Zeit dahin. Und nun entfaltete sich langsam die Reportage der Gegenwart. Zwar war man noch nicht alsbald so weit, die Biographie durch ein Interview, die dramaturgische Kritik durch einen bloßen Bühnenbericht — was haben Dichter, Schauspieler, gewohnheitsmäßige Premièrenbesucher gesagt? — zu ersetzen. Aber man ging doch früh in dieser Richtung vorwärts. Kürze, Konzentration, Verdichtung, Zeitersparnis im Schreiben und Lesen, das wurde die Losung. Also: Momentaufnahme, Telegraphenstil, kein Witz mehr, nur noch Beobachtung, kein Geist, aber scharfe Augen, findige Witterung, strammes Zugreifen und vor allem flinke Beine: das war, was man wollte. Galt das zunächst für

die Prosa[1], so färbte doch die journalistische Reportage alsbald und wie von alters her auf die litterarische Skizze ab. Auch hier hieß es vor allem: Gegenständlichkeit, Kürze, Formverdichtung; und der Roman wich teilweise der Erzählung und die Novelle dem, was die Amerikaner, in diesem Falle die „ersten am Platze“, short story getauft haben.

Entwicklungsgeschichtlich war es die Überführung der Skizze zunächst in den physiologischen Impressionismus. Und aus dem physiologischen ist sie dann in den psychologischen und den neurologischen Impressionismus übergegangen und aus diesem heraus schließlich weich und — soweit es die Kürze zuließ — musikalisch geworden: hat sie mit einem Worte die uns schon bekannte Stufenleiter psychischer Eindrücke auch ihrerseits durchlaufen. Und wie sollte sie nicht, nachdem sie einmal auf den Eindruck gestellt war?

Dem Schicksale der Zelle aber folgte, wenn auch mit manchen besonderen Wendungen, das Schicksal der aus ihr erbauten Organismen. Wir gehen zur Entwicklung des Romans und der kunstvoll erzählenden Geschichte über.

* * *

2. Hier war zunächst klar, daß der neue Roman sich da in seinen Anfängen am frühesten einstellen mußte, wo die Übergänge von der feuilletonistischen zur naturalistischen Skizze am ehesten stattfanden, und wo dieser bloße Übergang schon genügte, um dem Roman neue, naturalistischere Stoffe zuzuführen. In Deutschland war das in Berlin der Fall, und dieser Zusammenhang erhob Berlin in den ersten Zeiten der neuen Litteratur wenigstens auf dem Gebiete der Kunsterzählung teilweise zur führenden Stadt: das, was entwicklungsgeschichtlich zunächst entstand, war der Berliner Roman der achtziger Jahre. Will man ihn verstehen, so bedarf es eines kurzen Einblicks in die besonderen Anregungen, welche ein großstädtisches Leben der Litteratur darbieten kann. In dem un-

[1] Vgl. Bahr, Moderne S. 12.

endlich reichen und wandlungsvollen Daseinskreis der größeren Stadt geschieht zunächst so viel an sich kaum Erwartetes, giebt es so viel zur Wirklichkeit werdende Kombinationen unwahrscheinlicher Dinge und Ereignisse, daß schon deren bloße Wiedererzählung oft geeignet erscheinen kann, in hohem Grade zu spannen. Das hatte Eugen Sue bereits in Paris erprobt und darauf seine fesselnden Romane der vierziger Jahre aufgebaut. Dabei ist es denn kaum noch nötig, Darstellungen bloßer Reportage der gemeinen Wirklichkeit durch Erhöhung der Lichter der Erzählung zu heben. Das, was geschieht, ist eben an sich wunderbar und eindrucksvoll genug. Es kommt nur darauf an, es kurz, schlagend, der Wirklichkeit gemäß, mit Weglassung des Unwesentlichen wiederzugeben. So kann hier die sozusagen absolute und reine naturalistische Skizze besonders leicht aufkommen: und ihre Entwicklung bedeutete in den achtziger Jahren an sich schon einen wesentlichen Fortschritt.

Sehr häufig aber tritt in der Großstadt zu diesem Element noch ein weiteres. Das Erzählte bildet einen Teil jenes gesellschaftlichen Werdens, dem die meisten Leser angehören. Sie lesen daher nicht bloß mit abstrakt-ästhetischem, sondern auch mit praktisch-sittlichem Anteil. Und das zwingt den Schriftsteller, wenn er höher steht, auch in dieser Hinsicht Farbe zu bekennen. Er urteilt zugleich. Und da gemäß den wechselnden Ereignissen bald diese, bald jene ganz spezielle Seite des sittlichen oder gesellschaftlichen Zustandes an das Licht gezogen wird und demgemäß für sich beleuchtet werden muß, so urteilt er nicht aus allgemeinen Prinzipien heraus, die er immer wieder hervorholen und ausbreiten müßte, sondern er urteilt über den Fall oder die Fälle nur innerhalb ihres Horizonts, also einseitig und darum apodiktisch, in der Form einer These. Auf diese Weise werden alle wichtigeren Vorgänge des sozialen wie des politischen und schließlich auch des ästhetischen, ja sogar des wissenschaftlichen Lebens auf Thesen zugespitzt, um deren Formeln laut im Für und Wider gekämpft wird. Die Folge von alledem ist, daß die Kritik in allen hervorragenderen Fällen in die Skizze eingeht, und daß ein

Roman entsteht, der von der Wiedergabe bloßer Eindrücke lebt, die gleichwohl Momente festen Urteils bieten sollen.

Der eigenartige Großstadtroman, der auf diese Weise entsteht und den man wohl Thesenroman nennen könnte, ist zuerst, schon seit den fünfziger Jahren, in Paris entwickelt worden; er war hier eine parallele Erscheinung zum Thesendrama der Dumas fils und Genossen. In Berlin ergaben sich seit den siebziger Jahren langsam natürliche Wachstumsbedingungen eines verwandten Romanes; doch begreift es sich, daß die neue Form nun nicht ohne starke Pariser Einflüsse zum Durchbruch gelangte. Ihr Hauptvertreter war neben Theophil Zolling („Klatsch" 1888, „Frau Minne" 1889) und dem weit bedeutenderen Fritz Mauthner (Romancyklus „Berlin W": „Das Quartett", „Der Villenhof", „Die Fanfare" 1889 ff.) Paul Lindau (geb. 1839). Von Lindaus Romanen kommt hier namentlich der Cyklus „Berlin" in Betracht, dem „Der Zug nach dem Westen" (1886), „Arme Mädchen" (1887) und „Spitzen" (1888) angehören. Freilich kommt in diesem nicht ganz durchgeführten Cyklus keineswegs das ganze Berliner Leben zu Worte; ein Vergleich etwa mit den „Rougon-Macquart" Zolas ist völlig ausgeschlossen. Im ganzen bleibt Lindau vielmehr in dem uralten Thema des Salonromans stecken; fast nur das Verhältnis von Mann und Weib ist behandelt. Und in der Richtung dieses Themas spitzen sich darum auch die Thesen zu, falls solche offen verfochten werden. Doch wäre es ungerecht, nicht auch anzuerkennen, welche Fülle feiner Beobachtungen großstädtischen Kulturlebens gleichwohl in diesen Romanen steckt; Lindau ist ein Mann mit scharfen Augen; und was er gesehen hat, das weiß er zwar nicht immer poetisch, gewiß aber vielfach künstlerisch darzustellen. Auf das eigentliche Gebiet der neuen Litteratur freilich führten diese Berliner Großstadtromane Lindaus noch nicht; trotz mancher Neuerungen bewegten sie sich noch in der Technik des französischen Romans der fünfziger und sechziger Jahre und auf der Höhe des Wirklichkeitssinnes, der diesem zu Grunde liegt. Moderner in dieser Hinsicht ist der im übrigen schwächere Zolling: indes auch bei ihm kann trotz mancher Anleihe bei dem Pariser Roman

späterer Zeit von eigentlichem Impressionismus noch nicht gesprochen werden.

Entfesselt wurde der Impressionismus der Kunsterzählung in Deutschland erst durch die Einwirkungen Zolas auf jüngere, von der früheren französischen Litteratur weniger berührte Geister. Litterarisch bekannt wurde dabei Zola in Deutschland erst seit dem „Assommoir" (1877), um etwa 1885 mit „Germinal" den Höhepunkt seines Einflusses zu erreichen. Und dieser rein litterarische Einfluß hat vornehmlich doch nur in Berlin gewirkt. Durch persönliche Beziehungen dagegen und darum viel kräftiger, freilich auch in viel stärkerer Umformung, wurde Zolas Einfluß nach Süddeutschland, und hier wieder vornehmlich nach München, vermittelt. Der Träger der gegenseitigen Beziehungen war hier, wie schon einmal kurz bemerkt, Georg Michael Conrad (geb. 1846), ein bayrischer Franke, der Anfang der achtziger Jahre aus Paris nach München kam und hier mit Kirchbach wie auch Greif den Kern jener neuen litterarischen Bestrebungen herausbildete, die sich gegen die „Epigonen" der fünfziger Jahre und vor allem gegen Heyse wandten. Das aber, was Conrad von Zola übernahm, war vornehmlich nur der unbedingte Wirklichkeitssinn und der Fanatismus der Wahrhaftigkeit; im übrigen war er feurig, zufassend, ja zufahrend, und darum schon durch sein Temperament von Zola um Welten geschieden.

Conrad hat mit seinem Roman „Was die Isar rauscht" (1887; zweiter Teil „Die klugen Jungfrauen" 1889) in Süddeutschland den ersten Versuch eines impressionistischen Romans gemacht. Es ist ein Roman des „Nebeneinander" im Sinne Gutzkows. Aber nicht ein Vollbild der Welt wird gegeben, sondern nur ein Stadtbild des Münchener Lebens, und auch in diesem engeren Rahmen tritt eigentlich nur die Bier- und Kunststadt hervor. Dazu welch diffuser Charakter der einzelnen Teile! Nicht eigentlich von einem Gemälde, nur von einer Bilder- oder richtiger Skizzengalerie kann man reden, deren einzelne Teile lose durch das Motiv des Rauschens der Isar, das fast in jede Schilderung hineintönt, zusammen-

gehalten werden. Im einzelnen freilich, im Bereich jeder besonderen Skizze sind die Anforderungen eines physiologischen Impressionismus weithin und vielfach meisterhaft verwirklicht. Die Zustands- und Daseinsschilderung, die durchaus überwiegt, ist kräftig, sie strotzt nicht selten von Leben, die Detailmalerei ist ebenso emsig als anschaulich: und wenn man in der Technik nicht schon den vollendeten Impressionismus zu sehen vermag, da vielfach noch alte Elemente stören, so ist doch der Übergang zu ihm bewußt und energisch angebahnt.

Fast gleichzeitig mit Conrads Münchener Roman erschienen auch in Berlin 1887 die ersten Keimlinge des neuen Impressionismus. An erster Stelle ist da wohl Bleibtreus (geb. 1859) Roman „Größenwahn" zu nennen; an zweiter käme etwa Wolzogens „Kühle Blonde" in Betracht.

In beiden Fällen versuchen die Dichter, genau wie Conrad, die neue Auffassungsweise unmittelbar innerhalb der großen Kunstform des alten Romans des Nebeneinanders anzuwenden: freilich, wie ebenfalls schon Conrad, nicht in der Ausdehnung auf das gesamte Zeitbild der Gegenwart, sondern nur auf einen größeren Ausschnitt desselben. Und innerhalb dieses engeren Bereichs bildet dann wieder Wolzogens Roman das eigentliche Gegenstück zu dem Conrads: wie dieser München so will er Berlin schildern. Nur daß der Versuch in diesem Falle noch weit weniger gelingt. Immer und immer wieder zeigt sich's im Verlauf der Darstellung, daß der Stoff für die erstrebte impressionistische Technik viel zu umfangreich ist. Da aber der Dichter an dieser ins kleine eingehenden Technik trotzdem nach Kräften festhält, so muß er schließlich die Vorführung der einzelnen Stoffmassen, statt in die Breite zu erzählen, auf die an sich dann genauere Schilderung von bloßen Einzelmomenten beschränken: man erkennt daher die Dinge gleichsam nur auf einen Husch, wie eine Landschaft, auf die uns ein zwischen Tunneln durchsausender Eilzug von Zeit zu Zeit einen flüchtigen Ausblick gestattet: und so wird man überanstrengt und enttäuscht zugleich, und das Endergebnis ist Unfriede und Unlust. Etwas anders greift Bleibtreu das Problem an.

Nicht lokal und räumlich, sondern psychologisch und moralisch grenzt er den Abschnitt des Zeitbildes ein, dessen Charakter sein Roman erhellen soll: die verschiedenen Arten des Größenwahns sollen zur Darstellung gelangen. Gewiß ein Vorwurf, der an sich große Aussichten eröffnet; hatte nicht Sebastian Brant das Thema vor Jahrhunderten in noch viel größerer Ausdehnung mit außerordentlichem Erfolge behandelt, — wenn auch freilich satirisch und im Anschluß an alte Traditionen der Stammessatire? Und Bleibtreu brachte glänzende Eigenschaften mit für eine moderne Durchführung; im einzelnen sind seine Schilderungen von packendem Impressionismus. Gleichwohl scheiterte der Versuch — und nicht bloß daran, daß wir zwischen dem eigentlichen Romane endlose Klatschereien zu dem unerquicklichen Thema der litterarischen Kritik mit in den Kauf nehmen müssen, — er scheiterte vor allem doch an der inneren Unmöglichkeit, mit den Mitteln der neuen Technik alsbald einen so gewaltigen Stoff umfassend zu meistern.

Das, was diesen und wohl auch anderen verwandten Werken der Zeit fehlt, ist die langsam aus der impressionistischen Skizze als Zelle herausgebildete Form einer neuen Art der Romankomposition, die imstande gewesen wäre, die Summe der impressionistischen Skizzen wirklich zu einem Ganzen zusammenzufassen. Man war zu ungeduldig; man wollte das Ganze haben vor den Teilen. Konnte aber von einem Kunstwerke des großen Romans die Rede sein, wenn das Nebeneinander der Skizzen schließlich ein mechanisches blieb? So hatten die Meister des französischen Impressionismus, so hatte vor allem Zola es nicht gemeint. In Zolas Werken findet sich im allgemeinen eine bis ins einzelnste gehende Kleinmalerei ganz durchgeführt nur in den ersten Abschnitten und Kapiteln; dann wird durch Hervorheben nur einzelner Züge gezeigt, wie aus dem ursprünglichen „Milieu" durch langsame und ununterbrochene Umsetzung seiner „Valeurs" ein anderes, zunächst ihm noch verwandtes entsteht, bis schließlich im Verlauf weiterer Umsetzungen der innere Gesamtzustand von dem ursprünglichen so verschieden erscheint, daß die alten äußeren Be-

ziehungen der Personen zu einander gänzlich unerträglich werden und die Katastrophe hereinbricht. Da ist also ein innerer Zusammenhang vorhanden oder wenigstens in hohem Grade angestrebt; und jene losere Form der Komposition ist überwunden, die nichts thut, als Skizze neben Skizze, Scene neben Scene, Bild neben Bild stellen. In Deutschland dagegen verharrte man noch lange bei der mechanischen Art der Zusammenfügung des Ganzen: es war, als ob man dem Roman jenen Schaubühnencharakter geben wollte, den man der Seele des Individuums zuschrieb: so wie sich in dieser, wie auf einem eigens dazu hergerichteten Podium, die Eindrücke gleichsam nur mechanisch trafen und folgten, so sollte der Roman nur ein Stelldichein, ein leeres Gehäuse sein für etwa durch Raum und Zeit und deren vageste Unterkategorien zusammengehaltene Skizzen.

Die Folge war natürlich — und das ist das eigentlich Bezeichnende der nächsten Zeit —, daß die Führung der inneren Entwicklung ganz an den Ausbau der Skizze überging.

Da tritt uns nun an erster Stelle wiederum der Name Bleibtreus entgegen: schon längst vor dem Experiment seines soeben behandelten Romans hatte er die Technik der impressionistischen Skizze zu hoher Kunst zu entfalten begonnen. Dies vor allem in einer bis dahin unerreichten Meisterschaft und Treue zugleich der Schlachtenschilderung: wie unterscheidet sich da z. B. sein „Dies irae" (1882), eine gewaltige Darstellung der Schlacht von Sedan in Form der Erinnerungen eines französischen Offiziers, von Wildenbruchs bombastischen Heldenliedern „Vionville" (1874) und „Sedan" (1875)! In anderen Stoffen freilich erreichte Bleibtreu diese Höhe nicht; nicht selten stören vor allem romantische und sentimentale Neigungen.

Auf seinem glänzendsten Gebiete aber fand Bleibtreu einen ebenbürtigen, wenn nicht überlegenen Wettkämpfer in Liliencron. Und eben Liliencron zeigt am besten, wie die neue Kunst einstweilen ganz auf die Skizze beschränkt ist. Denn in längeren Erzählungen ist er gern ganz altmodisch und weiß sich selbst

mit den Einzelheiten der neuen Skizze schwer zu behelfen: ganz impressionistisch dagegen ist seine Kunst in den kleinen, unrechterweise Novellen genannten Kriegsskizzen. Denn hier wird das höchste Ziel einer auf das Äußere gehenden impressionistischen Kunst erreicht: man erhält den so schwer künstlerisch wiederzugebenden Eindruck des Unvermittelten zwischen den Einzelereignissen einer Schlacht, und diese Ereignisse selbst fluten im raschen Wechsel des Tempos bald, bald huschen sie nur vorüber; eilends, und doch völlig klare Bilder hinterlassend, sowie greifbar nahe in ihrem Detail schreitet die Erzählung vorwärts.

Und Liliencron stand mit dieser neuen Kunst bald nicht mehr allein. Aus Wien, das sich im allgemeinen erst etwas später an der neuen litterarischen Bewegung beteiligte, meldete sich doch schon seit dem Ausgang der achtziger Jahre Karl von Torresani mit höchst flott gezeichneten Freilichtbildern („Die Juckercomtesse“ 1890 u. a. m.), und Berlin wurde von Rudolf Stratz mit raschem Zugreifen gezeichnet („Unter den Linden“ 1894 u. s. w.). Noch früher aber ward ein echter Berliner, Hugo Land (Landsberger, geb. 1861), vielleicht zum charakteristischsten Vertreter dieser Skizzenart („Die am Wege sterben“ 1889). Denn Land kennt kaum schon eine Schilderung der speziell psychischen Vorgänge; er giebt fast nur sinnlich-physiologisch Erkennbares, ja beinah nur Augenfälliges wieder: dies aber mit der schlagendsten Beobachtung, und zwar nicht flüchtig, sondern in einer ausgedehnten Darstellung, die jedem Einzeleindruck gerecht wird.

Da ist es nun anziehend, zu sehen, was Land erreicht, wenn er einen Roman schreibt. Sollte hier nicht die vollendete Kunst im einzelnen doch schon eine neue Komposition auch des Ganzen ermöglicht haben? Der soziale Roman Lands „Der neue Gott“, der 1890 erschien, sollte die Frage, womöglich bejahend, beantworten. Aber wie sehr enttäuscht er: nichts ist erreicht als Einzelbilder, und diese wieder haben unter dem Versuche gelitten, sie zu einem Ganzen auch nur lose zusammenzureihen. Noch einmal war es anschaulich gemacht, daß der

bloße physiologische Impressionismus zwar kunstreiche Skizzen ermöglichte, eine große Kunstform des Romans aber, wenigstens auf deutschem Boden, nicht zu erringen vermochte.

Inzwischen aber hatte sich auch schon ergeben, wie wenig der physiologische Impressionismus bei ganz folgerichtiger Durchführung des ihm zu Grunde liegenden Prinzips imstande war, wahrhaft dichterisch zu wirken. Den Nachweis erbrachte derselbe Arno Holz, der, wie wir wissen, durch seine Lehre einer neuen Lyrik auch schon das Daseinsrecht der rein naturalistischen Lyrik untergraben hatte. Es geschah schon 1889 in dem gemeinsam mit Johannes Schlaf verfaßten Buche „Papa Hamlet", das unter dem Pseudonym von Bjarne P. Holmsen erschien. Das Buch umfaßt drei Erzählungen, deren erste dem Ganzen den Namen gegeben hat. Und diese Erzählungen bewegen sich nun in der pedantisch genauesten Schilderung jeglicher Einzelheit der Vorgänge, die sie darstellen; mit Recht spricht von Hanstein von ihrem „Sekundenstil, insofern Sekunde für Sekunde Zeit und Raum geschildert werden". Brauchen doch die Verfasser in einer der Erzählungen, die den Tod eines Studenten zum Gegenstande hat, achtundzwanzig Seiten, um zu schildern, wie der Verwundete stirbt! Und das Pedantische des Stils färbt sogar auf die typographische Ausstattung ab: hier vornehmlich liegen die Anfänge jener Systematik mehrzahliger Punkte und Gedankenstriche, die dann in gewissen Dichtungen der neunziger Jahre üppig ins Kraut geschossen ist.

Das eigentlich Charakteristische aber an der Lehre Holzens und Schlafs ist, daß sie im Grunde alle Zustandsschilderung aufhebt: es giebt nach ihr in der Kunsterzählung wie im Leben nur ein Werden auch der kleinsten Schattierungen und Nuancen. Denn war dies etwa eine Fundamentalauffassung der bisherigen Kunsterzählung gewesen? Keineswegs; und namentlich der Roman hatte bisher zum großen Teil von der Schilderung ruhend gedachter Zustände gelebt. Ein durchgreifendes Prinzip der bisherigen künstlerischen Erzählung, wie es im 19. Jahrhundert gegolten hatte, war also hier verneint; und grundsätzlich blieb damit, nach der bisherigen

Terminologie der Dinge, eigentlich nur das Drama übrig. Das ist der Zusammenhang, der es begreiflich macht, daß einer der bedeutendsten Dramatiker der neuen Litteratur gerade von Holz und Schlaf lernen konnte: Gerhart Hauptmann hat sein erstes Drama dem pseudonymen Holmsen zugeeignet „in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung“ (Sommer 1889).

Auf dem Gebiete der Kunsterzählung selbst aber wurde eine andere Seite der Lehre Holzens, die Forderung strengster Objektivität, wenige Jahre später am besten, weil thatsächlich ad absurdum geführt durch den eigenen Mitarbeiter an „Papa Hamlet“, durch Johannes Schlaf. Im Jahre 1892 erschienen Schlafs Skizzen „In Dingsda“. Es sind Darstellungen aus dem Leben eines kleinen Ortes, ganz im Sekundenstil, ganz physiologisch-impressionistisch. Aber dennoch schmeckt durch diese Skizzen überall etwas Besonderes durch, das sie zusammenhält und für Viele gewiß auch erst genießbar gemacht hat: die träumerische, weiche Persönlichkeit des Verfassers. Und so sind wir hier im Grunde nicht mehr auf naturalistischem Boden: die Stimmung schlägt hervor, und in Wahrheit erscheint schon ein primitiver Idealismus.

Es ist der Weg, in den allmählich alle Pfade des physiologischen Impressionismus gemündet sind.

Sehr falsch aber wäre die Ansicht, daß mit dem Verschwinden des impressionistischen Naturalismus als Kunstform nun auch die Wirkungen aufgehoben worden seien, die im einzelnen von ihm ausgingen. Im Gegenteil. Die Errungenschaften und Anregungen, die aus dieser Bewegung der kommenden Kunst vermittelt wurden, waren ebenso zahlreich wie wertvoll. Beseitigt war jetzt vor allem die oft so verlogene und namentlich von falscher Sentimentalität durchseuchte Form der alten Kunsterzählung. Verschwunden war weiterhin das geschwollene Papierdeutsch und statt dessen das gesprochene lebendige Wort eingeführt; Anakoluthe waren bei längeren Perioden häufiger geworden und erzielten nicht selten gewaltige Wirkungen; ganz allgemein verlief die Erzählung in

einem rhythmischen Wechsel kürzerer und längerer Sätze: und gerade in diesem wandlungsreichen Bau wurde eine neue Kunst der Syntax entfaltet. Des weiteren war der Sprachschatz bereichert worden; aus der Umgangs- und Familiensprache, aus den Mundarten, aus dem Bereiche der Schall- und Lautnachahmung waren ganze Scharen neuer Wörter in die Litteratur gedrungen und hoffähig geworden. Und auch die eigentliche Technik der Erzählung hatte an feinerer Ausgestaltung gewonnen. Trotz der Absicht, nur einen reinen Abklatsch des Lebens zu geben, war es dennoch darauf angekommen, zu spannen, und tausend neue Steigerungsformen der Momentwirkung wurden diesem Ziele gerecht. Nötig war es ferner geworden, leiseste Übergänge dennoch greifbar vorzuführen, und die eingehendste Technik der sprachlichen Schattierung ward darum entwickelt. Das alles waren nicht wieder verschwindende Ergebnisse des Versuches, in die physiologisch erreichbare Umwelt litterarisch bis zu einer früher niemals errungenen Genauigkeit einzudringen, wenn auch in dieser Umwelt zunächst ein bestimmtes Stoffgebiet, das des Häßlichen, Gemeinen, ja Abstoßenden und Widerwärtigen, als besonders leicht zu erobern bevorzugt worden war. Und schon früh führte dieser Versuch über den rein physiologischen und äußerlichen Bereich hinaus in die Gebiete des Seelenlebens, und ein psychologischer Impressionismus war im Anzug. Ehe indes seine Entfaltung verfolgt wird, gilt es noch einige sehr merkwürdige Erscheinungen des Übergangs von alter zu neuer Kunst ins Auge zu fassen.

* * *

3. Sieht man von einigen Stücken Liliencrons und vielleicht auch Bleibtreus ab, so hat der ausgesprochene physiologische Impressionismus schwerlich Leistungen aufzuweisen, denen man längere Lebensdauer in der Gunst auch nur des lebenden litterarischen Publikums wird zuschreiben wollen. Jeder Naturalismus hat etwas von der Art des Curtius, der sich in den Abgrund stürzte: er opfert sich einem als notwendig

erkannten Fortschritt, und seine Experimentatoren sind auf dem Gebiete der Kunst selten zugleich große Meister. Wie sollte es auch anders sein? Ist das Kunstleben wirklich nur die höhere Ausbildung einer Art des Spieltriebes urzeitlicher Kulturen, wie nach neueren Forschungen kaum zu bezweifeln, so liegt eben in der bloßen Phantasiethätigkeit als solcher von vornherein sein unverlierbarer Kern, und das Problem, in welcher Form und Durchbildung sich dieser Spiel- und Kunsttrieb jeweils äußert, ist für die Kunstbethätigung an sich eine Nebenfrage, so central es auch für die Kunstgeschichte erscheinen mag. Von diesem Standpunkte aus muß es der Kunstbethätigung als solcher stets lieb sein, wenn die Form nicht wechselt, denn jeder Wechsel bedeutet für sie Unruhe und Störung ungetrübten Auswirkens. Ist es deshalb nötig, mit steigender Beherrschung und Erkenntnis der Welt durch die Verstandeskräfte gleichwohl eine neue, der bestehenden an Wirklichkeitsgehalt überlegene Formenwelt zu entwickeln, so wird die Kunstbethätigung gegenüber diesem ihr halb aufgedrungenen „Naturalismus" an sich doch immer zurückhalten und glücklich sein, wenn der Prozeß der Umbildung wieder einmal abgeschlossen ist: so daß sie von neuem mit Formenwerten zu wirtschaften vermag, deren Durchbildung zum Einfachen und darum Großen vollendet ist.

Diese Zusammenhänge machen es begreiflich, daß in Zeiten naturalistischer Fortschritte so gern Übergangsrichtungen auftauchen, die von dem Alten bewahren möchten, was noch nicht veraltet ist, und von dem Neuen annehmen, was schon erprobt scheint: kluge Künstler, konservative Naturen, schaffenskräftige Greise werden sich da leicht zu Gruppen solcher Richtungen zusammenfinden. So lief denn auch neben der Entwicklung des physiologischen Impressionismus eine Übergangsströmung her, die sich namentlich der großen Kunsterzählung annahm, da diese mit rein naturalistischen Mitteln anscheinend gar nicht oder wenigstens noch nicht zu verwirklichen war: ein Übergangs-, ein Vermittlungsroman tauchte auf.

Charakteristisch für diesen Roman ist zunächst, daß er, den

Forderungen der neuen Kunst entsprechend, fast durchaus Zeitroman war. Der historische Roman brach ab, wenn auch noch Günther Walloth (geb. 1856; „Octavia" 1885, „Der Gladiator" 1888 u. a. m.) und einige andere den Versuch machten, ihn naturalistisch umzubilden. Es war ein negativer Vorgang, aber im Grunde doch der erste starke Erfolg des Impressionismus auf dem Gebiete der großen Kunsterzählung. Und er wurde verstärkt durch die Erscheinung, daß schon länger thätige Dichter der älteren Kunst, bei aller Aufrechterhaltung der herkömmlichen Form im ganzen, doch im einzelnen dem Impressionismus innerhalb des Gegenwartromans immer stärkere Zugeständnisse machten. Das galt z. B. in hohem Grade von Spielhagen, daneben aber selbst von Meistern wie Wilbrandt und Heyse. Lag es da nicht nahe, daß dieser und jener von den Alten geradezu einen Übergangsstil entwickelte, vielleicht sogar mit allmählich überwiegender Betonung des Neuen?

Diesen Weg ist vor allem Theodor Fontane (1819—1899) gegangen. Fontane war, seit seiner starken Schulung durch den englischen Realismus, wie sie namentlich die Balladen von 1860 aufweisen, von vornherein für einen neuen deutschen Naturalismus besonders günstig vorbereitet. Freilich kam diese Disposition bis in die achtziger Jahre hinein wesentlich nur den prächtigen Schilderungen seiner „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" zu gute. Dann aber, seit 1882, wandte er sich dem modernen Roman zu, zuerst in „L'adultera" noch vornehmlich in alten Formen oder wenigstens als ein Mann überaus vorsichtigen Überganges, darauf, immer deutlicher neuen Geist und Stil verratend, in „Cecile" (1886—87) und „Irrungen Wirrungen" (1888). Später folgten dann noch „Stine" (1890), „Unwiederbringlich" (1891—92), „Frau Jenny Treibel" (1892/93), „Effi Briest" (1895), „Die Poggenpuhls" (1896) und „Der Stechlin" (1898). Fontane stand im Beginn dieses neuen Abschnittes seines Schaffens in der Mitte der Sechziger; und so trat er dem eingehenden Schilderungsbestreben des Impressionismus von vornherein mit der Behaglichkeit der Erzählungsweise des Alters nahe: er malte mit

immer breiterem Pinsel. Zugleich aber ließ ihn seine litterarische Erfahrung die Klippe vermeiden, an der die jungen impressionistischen Eiferer bei der Durchbildung der großen Kunsterzählung so leicht scheiterten. Seine Romane wollen nicht die ganze Zeit umfassen; er begrenzt sie auf kleinere Themata, die auch mit Mitteln intensivierter Darstellung noch zu erschöpfen sind. Und auch innerhalb dieses Bereiches erscheint er nicht als absoluter, am wenigsten als bloß physiologischer Impressionist. Dazu fesselt ihn die eigentlich seelische Seite des Lebens viel zu sehr. Und so baut er im Grunde mehr die Psychologie impressionistisch aus und erscheint von dieser Seite her auch als ein Vermittler zwischen dem ursprünglich mehr dem Äußerlichen zugewandten und dem späteren, vornehmlich psychologischen Impressionismus.

Von den zahlreichen Frauen, die namentlich seit den sechziger Jahren auf dem Gebiete der Kunsterzählung thätig waren, teils den alten Beruf des Weibes als Märchenerzählerin erweiternd und fortsetzend, teils von ganz modernen, emanzipatorischen Gedanken getrieben, wäre in diesem Zusammenhang wohl am ehesten Ossip Schubin (Lola Kirschner) zu nennen. Lola Kirschner steht seit 1884 in unermüdlicher litterarischer Thätigkeit, und schon ihr erster Roman „Ehre" zeigte ihre ganze Art: den sinnlichen Zug und die Begabung, durch geschickt herausgerissene Einzelheiten, die impressionistisch gegeben werden, stark auf Einbildung und Anschauung zu wirken. Im großen freilich hält die Dichterin ganz an der alten Romanform fest; sehr weit ist sie davon entfernt, eine konsequente Neuerin zu sein.

Die merkwürdigsten Persönlichkeiten unter den Übergangserzählern aber sind wohl Kretzer und Sudermann. Was sie miteinander gemeinsam haben, ist freilich nur die Thatsache, daß sie, jüngere Männer (Kretzer ist 1854 geboren, Sudermann 1857), impressionistischen Fortschritten von vornherein nicht fremd gegenüberstanden, sondern in und mit ihnen groß wurden. Sie nahmen daher das naturalistische Ergebnis nicht nachträglich in sich auf, sondern begannen von vornherein mit ihm zu schaffen und ließen es in sich je länger je mehr wirken.

Bei Kretzer geschah das im ganzen mehr nach der stofflichen Seite hin, — er ist der erste große Armeleutemaler der Romanlitteratur; Sudermann dagegen verarbeitete die Ergebnisse des Impressionismus mehr innerlich, in der Formgebung.

Kretzer ist vom Arbeiter zum Schriftsteller geworden; kein Wunder daher, wenn er den vierten Stand erstaunlich gut kennt und ihn auch vor allem darstellt. So in seinen früheren Romanen „Die beiden Genossen" (1880), „Die Betrogenen" (1882), „Die Verkommenen" (1883) und in „Meister Timpe" (1888), zweifelsohne dem Höhepunkt des naturalistischen Schaffens des Dichters. Dabei spielt von diesen Erzählungen die erste noch nicht in Berlin, sondern in einer kleinen Stadt, doch ist der Held ein Berliner sozialdemokratischer Agitator; die späteren Romane dagegen haben vornehmlich Berlin zum Schauplatze und bilden eine Art proletarischer Fortsetzung des zeitlich zumeist früher liegenden bourgeoisen Berliner Romanes der Lindau und Genossen. Deutliche Einwirkungen des neuen Stoffes auf die Form im impressionistischen Sinne zeigen zuerst „Die Verkommenen": wir erhalten hier eine sehr genaue Kleinmalerei bestimmter Berliner Elendsviertel. Doch giebt der Dichter dabei keineswegs bloß „menschliche Dokumente"; starker Idealist, ist er stets mit dem Herzen, nicht bloß mit den Nerven bei der Sache. Im übrigen ist in diesem Roman die allgemeine Kunstform noch uralt, etwa die des jungdeutschen Romans, wenn man überhaupt schon von einer Kunstform reden will. Denn eine starke dichterische Beanlagung tritt zwar kräftig zu Tage, aber sie ist erst halb litterarisch erzogen: es fehlt der Künstler, ja es fehlt sogar noch ein wenig der Gebildete: die Schilderung ist zwar gegenständlich, aber platt; die Sprache hat noch etwas Linkisches, der Stil ist schleppend, und kleine Unreinlichkeiten des Denkens machen die Lektüre fast unerträglich.

Wie viel höher steht da, in gewissem Sinne ein Meisterwerk, „Meister Timpe"! Zwar ist auch hier die große, auf das Ganze gehende Formgebung noch altväterisch, und auch im einzelnen erinnert Vieles an vergangene Zeiten: die glücklicher-

weise seltenen Naturschilderungen verraten gröbliche Unkenntnis auch einfacher Lebenserscheinungen der Natur, der Dialog der besseren Gesellschaftsschichten ist ganz unwahrscheinlich geführt, zerstreute und unsystematische Versuche, Mundarten einzuführen, gelingen nicht recht, und die Schilderung des Gestenspiels erinnert an die Manieren jugendlich-unbeholfener Jünger der Bühnenkunst. Aber sobald sich der Dichter erst einmal ordentlich eingeschrieben hat und auf das Hauptthema, die Schilderung des langsamen seelischen Verfalls des Titelhelden kommt, treten all diese Elemente zurück und werden vor der gewaltigen in den wirklich wichtigen Dingen sich offenbarenden Kraft des Dichters vergessen; und auch Nebenschilderungen rufen die stärkste Illusion hervor durch die unerhörte Wahrhaftigkeit der Darstellung, so z. B. die Scenen am Stammtisch der Weißbierkneipe Meister Jamraths. Und in der Haupthandlung wächst aus dem urväterlichen Formenwesen schließlich in trauriger Schönheit ein nicht mehr bloß physiologischer, sondern schon psychologisch schildernder Impressionismus hervor: ja in den gewaltigsten Momenten scheinen bereits symbolische Motive durch.

So ist die Entwicklung des Dichters ins Symbolistische schon angedeutet, wie sie später „Das Gesicht Christi" (fünfte Auflage 1899) besiegelt hat.

Im ganzen aber wird man die Romane der frühen Periode Kretzers als zunächst nur dem Stoffgebiet, dann auch steigend der Form nach dem Naturalismus zugewandt bezeichnen können, ohne daß doch in ihnen jemals ein konsequenter Impressionismus erreicht würde.

Verwickelter als bei Kretzer liegen die Dinge bei Sudermann. Zunächst ist kein Zweifel, daß Sudermann als Künstler weit höher steht als Kretzer. Die Frage nach dem Impressionismus kann daher bei ihm nicht in gleichem Grade bloß auf die Einzelheiten der Schilderung hin gestellt werden, in denen die ganze Entwicklung des modernen Wirklichkeitssinnes den Dichter der Gegenwart ohnehin leicht auf impressionistische Motive verweisen wird. Vielmehr erhebt sich hier alsbald das

Problem der impressionistischen Umgestaltung der großen Form, der Gesamtdisposition des Romans: wie weit ist sie eingetreten, wie weit gewollt, wie weit vermieden? Indes diese Frage kompliziert sich nun für Sudermann noch einmal durch den Umstand, daß der Dichter nicht bloß, ja nicht einmal an erster Stelle und seiner Grundanlage nach Erzähler ist, sondern Dramatiker. Denn gewiß hat er, der Reihenfolge seiner veröffentlichten Werke nach, als Erzähler begonnen; dem kleinen Bändchen schlüpfriger Geschichten „Im Zwielicht" vom Jahre 1887 folgten zunächst der große Roman „Frau Sorge" (1887), dann die „Geschwister" (1888), „Der Katzensteg" (1889), „Iolanthes Hochzeit" (1892) und endlich „Es war" (1894), — wogegen die Dramen erst mit der „Ehre" (1890) einsetzten, um dann freilich in rascher Folge, vor allem seit 1896, die erzählenden Werke zu überholen. Allein diesem äußeren Anschein entspricht nicht der wirkliche Entwicklungsgang des Dichters. Thatsächlich hat er mit dramatischen Arbeiten begonnen, die nur nicht an die Öffentlichkeit gelangten, und ist dann immer mehr wieder zum Drama zurückgekehrt, sobald er Träger eines bekannten Namens geworden war.

Dem Entwicklungsgange entspricht auch die innere Anlage Sudermanns. Soll sie mit einem Worte bezeichnet werden, so bietet sich im Grunde doch nur der Ausdruck dramatisch dar. Und zwar dramatisch wesentlich im Sinne eines physiologischen Impressionismus. Denn wie Wildenbruch ist Sudermann im Grunde ein mäßiger Psychologe; er sieht mehr in die Breite als in die Tiefe. Dagegen ist er, um Wildenbruch nochmals heranzuziehen, diesem noch bei weitem überlegen in dem scharfen Blick für das Äußere, das Physiologische des Vorgangs: eben hierin liegt seine Stärke. Mit welchen Augenblicksaufnahmen des Momentes weiß er nicht oft zu überraschen; wie erhascht er nicht in Schilderungen der Veränderungen des Gesichtsausdrucks wie auch der atmosphärischen Wechsel der Landschaft das kaum Bemerkbare, im Nu Vorüberhuschende, Flüchtigste der Sekunde! Er steht in dieser Hinsicht an Begabung etwa zwischen Spielhagen und Zola, noch nicht so ganz Im-

pressionist wie dieser, doch jenem an Intensität der Beobachtung mehr als ebenbürtig.

Mußte nun diese Seite der Beanlagung des Dichters leicht zur impressionistischen Kunsterzählung drängen, so führte andererseits die dramatische Ader zum Aufsuchen der künstlerischen Disposition einer bei weitem fester geschürzten Handlung, als sie im impressionistischen Roman sonst gefunden worden war. Und so hätte Sudermann wohl am ehesten die Lösung des schweren Rätsels einer impressionistischen Disposition der großen Kunsterzählung gelingen können. Wenn er diese Aufgabe gleichwohl nicht löste, wenn er vielmehr in seinen Dichtungen das dramatische Bedürfnis nach einer fest umschriebenen Handlung in der herkömmlichen Formgebung des Romans befriedigte, so scheint, abgesehen von den Schwierigkeiten, die in der Sache liegen, dafür noch eine andere Seite seiner Begabung von wesentlichem Einfluß gewesen zu sein: seine Klugheit, Überlegtheit, Fähigkeit einer oft überscharfsinnigen kalten Berechnung. Denn diese wies ihn nach der Stimmung des litterarischen Publikums von 1890 zunächst nur auf ein Kompromiß hin, auf die Verbindung alter Form des Ganzen mit langsamen, dem Gesamtcharakter eben noch angemessenen Zugeständnissen an die neue Kunst im einzelnen.

Die Romane Sudermanns sind weithin bekannt, und der Leser wird sich, wenn er seine Erinnerungen durchgeht, leicht ein Bild davon machen können, inwiefern diese allgemeinen Beobachtungen für den Verlauf der Romanschöpfungen des Dichters im einzelnen zutreffen. Im ganzen gehört in den frühesten Erzählungen namentlich die Exposition gern völlig der alten Technik an. Im Fluß der Darstellung dagegen finden sich dann schon früh Umrisse des Impressionismus selbst über die Schilderung hinaus und hinein in die Ausgestaltung der allgemeinen Kunstform; und unterbrochen werden sie schließlich entscheidend eigentlich nur noch durch die Neigung zu Effektscenen, sowie die Konsequenzen eines starken Zuges zum Sentimentalen und gelegentlich auch Lüsternen, wie es jedem Naturalismus an sich fern steht: bis sich der Dichter auch in dieser

Hinsicht mehr zu beherrschen weiß. Mit alledem tritt dann doch ein gemäßigter Impressionismus immer entscheidender hervor: wie in seinen Dramen so geht der Dichter auch in seinen Romanen langsam mit der Zeit, und soweit das litterarische Publikum impressionistische Anschauungen älteren Gedankenassoziationen einfügt, ist auch er bereit, sie aufzunehmen, ja der allgemeinen Entwicklung vielleicht sogar um einige Schritte vorauszueilen. Das alles tritt aber doch nicht so entscheidend hervor, daß seiner Art zu erzählen dadurch der Charakter des Übergangsstiles genommen würde.

* * *

4. Inzwischen aber war, um etwa 1890, die Zeit des reinen physiologischen Impressionismus ihrem Ende nahe. Zeigte das die schon einmal erwähnte Umfrage von Kurt Grottewitz in nackter Deutlichkeit, so wiesen auch allerlei Nebenerscheinungen schon länger auf den gleichen Ausgang hin. In der neuen Form hatte sich schließlich ein entfesselter stofflicher Naturalismus widerlich eingenistet; eine große Anzahl angeblich litterarischer Erzeugnisse strotzten von Brutalität und Gemeinheit. Und dem krankhaften Sensualismus machten sogar Naturen wie Wildenbruch („Astronom“, 1887) und Kretzer („Drei Weiber“, 1886) Zugeständnisse. Nicht minder gingen die litterarischen Höflichkeitsformen in einer mehr als derben Entwicklung des satirischen und polemischen Humors wie in einfach schimpfender Grobheit, und dies nicht bloß auf dem engeren Gebiete der schönen Litteratur, verloren.

Das bedeutete den Verfall, und da waren denn zunächst Parallelerscheinungen wie die des soeben besprochenen Übergangsromans sehr begreiflich; zugleich aber drängte die Entwicklung weiter vorwärts, hinein in einen bis dahin unerhörten psychologischen, ja neurologischen Impressionismus.

Dabei war diese Entwicklung, wie sich der trefflichen Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts von R. M. Meyer zum ersten Male völlig deutlich entnehmen läßt, keineswegs unvorbereitet: es waren schon Schriftsteller vorhanden, die,

eifrige Psychologen, doch im übrigen noch ganz im alten Stile schufen, ja die selbst noch derart erzählten, daß der Leser zwischen sich und der Darstellung immer noch den vermittelnden, umgestaltenden, verdeutlichenden Autor der dreißiger bis fünfziger Jahre wahrnahm. Eine der vornehmsten Erscheinungen auf diesem Gebiete war wohl Margarethe von Bülow, 1860 geboren, 1885 im Rummelsburger See ertrunken bei dem Versuche, einen im Eise eingebrochenen ihr fremden Knaben zu retten. Margarethe von Bülow hatte jenen „Wolfshunger" des 18. Jahrhunderts „nach Menschen"; Meyer citiert von ihr die Worte: „Ich möchte sie manchmal auf der Straße anfallen und sie zwingen, daß sie mir mitteilen, was sie denken und empfinden." Ihr größtes Werk, „Jonas Briccius" (1886), ist ganz ein psychologischer Roman, wenn auch noch in alter Technik. Ein feiner psychologischer Grübler und Beleuchter „abgelegener Gebiete des Seelenlebens" war ferner der positiv christliche Hermann Oeser (geb. 1849; „Vom Tage", 1888, „Stille Leute" 1890 u. a. m.): wie denn Frauen und gute Christen sich neben den eigentlichen, zumeist nervösen Pfadfindern gern durch ein feines psychologisch-praktisches Verständnis auszeichnen.

Im ganzen aber zeigte sich doch, daß auch ein voller psychologischer Impressionismus zunächst nur auf dem Wege der Skizze und der aus ihr erwachsenden kurzen Geschichte zu erreichen war. Gewiß hat ja der psychologische Roman für die Technik der großen Kunsterzählung den Vorteil, daß er auf die genaue Darstellung der Entwicklung eines oder höchstens einiger Individuen und damit auf eine natürlich gegebene enge Einheit hinausläuft, die dann sehr wohl in genauem impressionistischem Eingehen auf Einzelheiten erreicht werden kann: dennoch gehörten auch hier die ersten mehr durchschlagenden Versuche der Skizze an.

In diesem Zusammenhange wurde zuerst die litterarische Thätigkeit Gerhart Hauptmanns von Bedeutung. Nach Wagnissen (um 1885), ein Epos über Jesus von Nazareth oder auch ein Tagebuch des Judas Ischarioth zu schreiben, Werke, die nur

psychologisch hätten ausfallen können, veröffentlichte Hauptmann 1887 den „Bahnwärter Thiel", seinen ersten Versuch, einen bestimmten Charakter wirklich allseitig „auszuwickeln", wie man im 18. Jahrhundert gesagt haben würde. Gewiß ist dabei noch der Einfluß des Zolaismus, namentlich in einem zerstreuten, den einzelnen Vorfällen gleichsam nur ruckweise angefügten Symbolismus erkennbar, und die naturalistische Technik steht noch nicht auf der Höhe; vor allem die Exposition ist der allgemeinen Form nach noch ungelenk, ja sogar stilistisch ungeschickt. Aber was der Dichter vor allem will: psychologisch schildern, das gelingt schon. Feiner noch ist die Studie „Der Apostel" vom Jahre 1890. Hauptmann zerfasert hier den Typ des religiösen Schwärmers und zeigt, indem er das Bild der wachsenden Psychose schildert, wie eine Fülle von Nebenstimmungen dem religiösen Wahnsinn von heute seinen besonderen Zeitcharakter aufdrückt.

Während dieser Anfänge eines unmittelbaren psychologischen Impressionismus, wie er ganz entschieden wohl am frühesten in Hauptmanns Skizzen hervortritt, gestaltete sich aber auch der physiologische Impressionismus von sich aus in leisen Übergängen ins Psychologische, ja Neurologische um, indem er zum „Salonnaturalismus" wurde, sich von der Schilderung der unteren Schichten derjenigen höherer Kreise zuwandte und hier auf verwickeltere seelische Erscheinungen stieß, an deren Darstellung er nicht vorbeikam: wobei denn die bisher geübte Technik die entsprechenden Abänderungen zur Erfassung des Psychologischen erleiden mußte. Hauptvertreter dieser Wandlung auf deutschem Boden ist Heinz Tovote (geb. 1864; „Im Liebesrausch" 1889, und andere Romane, dazu eine Skizzensammlung „Ich, Nervöse Novellen" 1892). Tovote hat von Maupassant viel gelernt, wie auffällig namentlich seine Skizzen zeigen; er ist ein sehr flotter Erzähler, warm und anschaulich, freilich von jener Lebhaftigkeit, die Tiefe ausschließt. Leider sind seine Erzählungen dabei dem Gegenstande nach meist schlüpfrig; und die Gefahr hat ihm gedroht, in der Dirnennovelle zu versinken.

In der Entwicklung des eigentlichen psychologischen Impressionismus aber, soweit er auf Individualpsychologie ausging, vollzog sich schon früh eine Wendung, die wir aus der Geschichte der Lyrik schon kennen: die auf den Gegenstand gerichtete seelische Versenkung schlug auf den Dichter zurück; die Erzählung fremder psychischer Zustände wurde mit der Kundgebung der eigenen vermischt: und die Stimmung trat hervor als erstes Moment eines primitiven Idealismus. Und das geschah mit solcher Gewalt, daß sogar die spätesten Erscheinungen noch des physiologischen Impressionismus mit Stimmungselementen durchsetzt wurden.

Auf psychologischem Gebiete aber war auch diese Erscheinung nicht ohne Vorläufer, um deren Nachweis sich wiederum R. M. Meyer besondere Verdienste erworben hat. Eine romantische Stimmung, die leicht in zarten Symbolismus umschlug, war in neuen Formen schon gegen Ende der siebziger Jahre aufgetreten, litterarisch nur scheinbar im Zusammenhange mit dem Humor etwa eines Raabe, in Wirklichkeit teils in unmittelbarer Anknüpfung an die alte Romantik, so an Tieck, oder in leisem Suchen nach neuen Mitteln idealistischen Ausdrucks. Auf diese Weise hat der Darmstädter Max Rieger seit Ausgang der siebziger Jahre gedichtet und später eine Sammlung von Novellen in der Art Tiecks herausgegeben („Der neue Phantasus“ 1887), und nicht anders ist Steinhausen immer romantisch und fromm und humorvoll und gelegentlich auch schon symbolistisch thätig gewesen („Irmela“ 1880, „Markus Zeisleins großer Tag“ 1883). Und beide gehörten in ihrer Zeit keineswegs zu den Jungen, beide reichten mit ihren Kinderjahren vielmehr eher in die allerletzten Zeiten der Romantik zurück; Rieger ist 1828, Steinhausen 1836 geboren. Zu diesen beiden trat dann der philosophische August Niemann (geb. 1839; „Bakchen und Thyrsosträger“ 1882), ein Erneuerer des alten Reflexionsromans der Romantik und auch sonst von romantischen Gebärden, wenn auch in der Einzeldarstellung realistisch. Und auch Adalbert Meinhardt (Marie Hirsch, geb. 1848) gehört neben manchem anderen mit ihren „Reisenovellen“ (1885) dieser

Richtung an; sie ist elegisch, sie moralisiert, und sie liebt das Märchenhafte.

Im ganzen sind alle diese Schriftsteller erst in späteren Jahren zur Produktion oder wenigstens zur Veröffentlichung ihrer Werke gekommen; man könnte wohl versucht sein, sie als Ausläufer der Romantik zu bezeichnen, als die Gruppe einer letzten Epigonie nach der klassizistischen Epigonie der fünfziger und auch noch sechziger Jahre. Indes dem widerspricht doch der Charakter des kräftig Gesammelten, wenn auch zugleich etwas Resignierten in ihren Werken: weit mehr erscheinen sie als Vortrab eines künftigen symbolistisch-romantischen Idealismus. Freilich von den Jüngsten sind sie doch auch wieder vielfach getrennt, denn sie gehören der Generation an, die nach dem Zeitalter der großen alten Männer unter Kaiser Wilhelm I. eigentlich mit Kaiser Friedrich hätte zu Worte gelangen sollen, der aber dieses Wort wie fast ganz im Staate so auch vielfach im allgemeinen Kunstleben durch den frühen Tod des Kaisers abgeschnitten worden ist. So stehen sie ein wenig vereinzelt da; an Altes anknüpfend und doch schon Ahner des Neuen, sind sie Gestalten wie die Hagedorn oder Haller oder auch Gellert des 18. Jahrhunderts.

Im ganzen kam darum das stimmungsvoll Neue wiederum, wie schon das physiologisch und psychologisch Impressionistische, nicht in Anknüpfung an die größeren Kunstformen der Überlieferung und die vorbereitenden Werke des Übergangs empor, sondern wuchs ganz von sich aus; und demgemäß wurde es, sieht man von Einzelerscheinungen, wie Bahrs ganz auf französischem Einflusse beruhendem Roman „Gute Schule" (1890) ab, zunächst ebenfalls nur in kleinen Geschichten und Skizzen lebendig. Und da zeigte es denn alsbald, wie die entsprechende Lyrik, einen vornehmlich musikalischen, mildtönenden, weichen Charakter. Es ist eine Erscheinung, die wir im Drama wiederfinden werden; lagen dem physiologischen Impressionismus der Dichtung ganz allgemein die Beziehungen zur Malerei besonders nahe, so dem psychologischen und noch mehr dem neurologischen nicht minder allgemein die Beziehungen zur Musik.

Vielleicht kann man es auf diesen Umstand zurückführen,

wenn in dieser Kunst Österreich, und das hieß Wien, zum Teil die Führung übernahm. Und sicherlich war es wienerisch, wenn in diesem Zusammenhange die Verquickung von Sentimentalität und Frivolität als ein längere Zeit mit besonderer Liebe gepflegtes Moment emporkam. Der Hauptvertreter dieser Schattierung war der Wiener Arthur Schnitzler (geb. 1862; „Anatol" 1893 u. a. m.); mit mehr Meisterschaft als andere hat er Seelenzustände in den weichen, zerfließenden Formen kurzer Skizzen wiedergegeben. Charakteristisch war dabei für diese besondere Richtung die Vorliebe für die dialogisierte Novellette: recht eigentlich ein Kunstwerk des so sehr zum „Plauschen" neigenden Wiens und seiner Cafés und Salons, wie denn auch die Ebner-Eschenbach die Form der dramatisierten Novelle gelegentlich mit großer Kunst gehandhabt hat.

Aber auch im Reiche wurde die psychologisch-impressionistische Skizze und Geschichte in den neunziger Jahren eine immer beliebtere Erzählungsform; sie unterwarf sich dabei teilweis der Neigung der Zeit zum Märchen, die wir in der Geschichte des Dramas noch genauer kennen lernen werden, und führte, idealistisch gewendet, einerseits zu gänzlicher Erweichung in bloße, fast rein lyrische Stimmungsbilder, andererseits zu einem phantastischen Symbolismus. Es sind Übergänge, in denen sich erst leise, dann immer fester umrissen hinter der geschilderten Erscheinungswelt eine andere seelische Welt emporbildete, die dann durch die Erscheinungswelt als die Summe und das Ganze ihrer Symbole geheimnisvoll hindurchzuglänzen begann.

Indem aber diese symbolistischen Vorstellungen immer mehr entfaltet wurden, trat an Stelle der kurzen Geschichte, die der verwickelteren Gedoppeltheit der symbolistischen Erzählung nur schwer gerecht werden kann, wieder mehr die längere Geschichte, der Roman. Und zugleich wurde an Stelle des psychologischen Impressionismus, der sich gegenüber den symbolistischen Neigungen leicht als zu tageshell und als zu reinlich und zu fest konstruiert erwies, die dumpfere, unbestimmtere, ahnungsreichere neurologische Impression gesetzt. Der gänzlich ungewohnte

Eindruck, den diese neue Kunst bei ihrem Erscheinen machte, ist von Bahr, wohl dem größten Anempfinder der litterarischen Vorgänge in Frankreich und Deutschland während der achtziger und neunziger Jahre, besonders sinnfällig beschrieben worden[1]. Von dem Romane Georgs von Ompteda „Drohnen" (1893) sagt er: „Keine Handlung und gar keine Psychologie und nicht einmal das gemeine Vermögen der Naturalisten, das tägliche Leben zu malen: diese vielen Dinge sehen wir kaum. Aber wir fühlen sie, wir zucken von ihnen, sie rieseln in uns. Der nervöse Gehalt wird von ihm aus den Dingen gezogen und in den Leser gebracht. Plastisches fehlt; er geht ohne Umweg unmittelbar gleich an die Nerven. Aus Menschen und Dingen weiß der Verfasser nur den eigenen Dunst, der um sie schwebt, weiß er nur ihre Musik zu holen. Am schönsten ist das an der ‚Gräfin Ines' in seiner letzten Sammlung ‚Unter uns Junggesellen' (1894) gelungen. Nirgends wird seine Weise deutlicher als in dieser gelassenen, schlichten und doch so ungemeinen Erzählung, die ein Wunder an Harmonie von Gefühl und Form ist. Nichts geht vor, als daß ein junger Mann eine junge Dame kennen lernt. Von dem jungen Mann erfahren wir gar nichts, und so mag sich jeder selber an seine Stelle denken. Von der jungen Dame erfahren wir nichts als den Geruch ihrer Worte, wir hören die liebe Farbe ihrer Stimme, und so mag sich jeder für sie die besten Formen denken. Nur die Melodie tönt, wie die zwei jungen Leute sich mit leisen Fäden ziehen. Das giebt einen unsäglichen Reiz, weil es im Grunde gar keine Gestalten, sondern uns in die Stimmung bringt, selber zu gestalten. Es wirkt wie ein stilles Lied, wie leises Flüstern auf der Geige und läßt uns ins Weite träumen. Ich habe nie eine so nichts als musikalische Prosa gelesen." Und gleich darauf bemerkt Bahr von dem Roman der Ricarda Huch „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngern" (1893): „Sie erzählt die Wirrungen, die eine ungestüme und sündige Liebe über eine Hamburger Familie bringt und der

[1] Renaissance, neue Studien zur Kritik der Moderne S. 67 ff., 1897.

Tod erst löst. Seltsam ist nun, wie der Leser ohne große Handlungen, ja ohne große Worte, indem die Sprache gefaßt und immer episch bleibt, unbeschreiblich aufgeregt, durch Angst, Zorn und Schmerz getrieben, im Innersten bewegt wird. Durch das Thema? Es ist alt, und da es sehr langsam und umständlich in Gang gebracht wird, höchstens stiller Betrachtungen fähig. Durch die Form? Es ließe sich leicht eine glücklichere Behandlung denken, und der breite, geflissentlich pedantische, oft gewaltsam goetheisierende Stil müßte eher beruhigen und dämpfen. Also wie? Man kann es nicht sagen. Es ist wieder ganz die Wirkung der Musik, wo man auch nicht weiß, warum sie denn traurig oder heiter ist, als weil sie eben unerklärlich traurig oder heiter macht. Man wird von Accorden unaufhaltsam in Stimmungen gezogen." Musikalische Wirkung ist Wirkung auf die Nerven: das, was die Huch wie von Ompteda bringen und unter Anwendung nicht bloß der von Bahr geschilderten, sondern auch noch einer ganzen Anzahl anderer Kunstmittel ausüben, ist die Herrschaft über die neurologischen Eindrücke. Daß aber eine neurologische Technik den Symbolismus in hohem Grade begünstigt, ja für ihn in seiner modernen Ausgestaltung Voraussetzung ist, zeigt wiederum die Musik mit den starken symbolischen Wirkungen des Musikdramas und noch mehr der symphonischen Dichtung.

Dieser Symbolismus ist, in Deutschland wenigstens, seiner weiteren Entwicklung nach eine Kunst vornehmlich impressiven, weiblichen Charakters. Kein Wunder daher, wenn Frauen seine vornehmsten Vertreterinnen sind. Gewiß haben auch einige Autoren, wie schon der Schweizer Walter Siegfried (geb. 1858) in seinem Romane „Tino Moralt" (1890), dem Drama des Verfalls künstlerischer Schaffenskraft, einige Neigung in dieser Richtung gezeigt, und selbst der männliche Fontane hat gelegentlich (in „Effi Briest", 1895) das Beschauliche ins Symbolische gesteigert und sich damit auch neurologischer Technik genähert. Im Vordergrunde aber stehen doch Frauen: Isolde Kurz, Anselm (Selma) Heine, Helene Böhlau, Ricarda Huch.

Von der symbolistischen Technik wird noch gelegentlich

der Dramen Maeterlincks genauer zu reden sein; die Möglichkeiten ihrer Durchbildung in der Kunsterzählung spiegelt wohl die Entwicklung Helene Böhlaus am mannigfaltigsten wieder. Helene Böhlau, 1859 zu Weimar geboren, hat sich in weitere litterarische Kreise zuerst mit den prächtigen, humordurchwirkten „Ratsmädelgeschichten“ eingeführt. Klar, aber noch maßvoll zu Tage getreten aber war ihr Symbolismus bereits in dem „Schönen Valentin“ (1886): denn schon auf dieses Werk paßt in prägnantem Sinne die Begriffsbestimmung, die sie von der Dichtung gegeben hat: „Poesie ist ein Beiseiteschieben des gewohnheitsmäßigen Schauens, durch welches man mit Bewußtsein und Kraft eine uns vertraute Erscheinung zum ersten Male voll genießt.“ Später aber ist sie in der symbolistischen Umdeutung lebensvoller Wirklichkeit weiter gegangen; im „Rangierbahnhof“ (1896) wirkt bereits alles Greifbare, jede konkrete Erscheinung nur als Statthalter noch von Korrelaten einer höheren, tieferen und reineren Welt, die hinter den Dingen wogt und waltet. Und in „Adam und Eva“ oder „Halbtier“ (1899) vollzieht die Dichterin dann den Übergang vom Symbolischen ins fast allein Allegorische; und die Heldin des Romans erscheint ihr „als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistesberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt“. Natürlich verschwindet, je mehr die Allegorie eintritt, um so mehr jede Charakterzeichnung, und die Personen werden Schemen, Gestelle mit darüber drapierten Begriffen. Zugleich sinkt die Kraft der realistischen Schilderung, und an ihre Stelle tritt eine „großartig stilisierte Kunstprosa voll prächtiger Einzelheiten“ (Meyer).

Mit der vollen Entfaltung der psychologisch- oder gar neurologisch-symbolistischen und schließlich allegorisierenden Erzählung ist einer der Pole moderner psychologischer Erzählungskunst erreicht. Hinter der Erzählung tritt hier schließlich der Erzähler immer mehr mit seinen Stimmungen und seinen Hoffnungen, seinem Glauben und seinem Zweifel hervor: nicht zufällig sind die letzten und äußersten Erzeugnisse dieser Richtung fast nur noch subjektive Bekenntnisse der Dichter und noch

häufiger Dichterinnen: es sind individualpsychische Ausläufer der Entwicklung im verwegensten Sinne des Wortes.

Aber daneben steht und erwächst gerade in den letzten Jahren zu siegreicher Ausbreitung ein zweiter, sozialpsychischer, kollektivistischer Entwicklungszweig: die Erzählung, die auf eingehender Wiedergabe der seelischen Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens beruht. Und auch er hat sich langsam aus dem alten psychologischen Roman entfaltet und ist in leisen Übergängen impressionistischer Technik modern geworden.

Die alte psychologische Erzählungskunst hatte es im Grunde nur mit der Individualpsychologie zu thun gehabt: sie hatte die Geschichte eines, selten mehrerer „bedeutender" Menschen geben wollen. In diesem Sinne hat noch 1893 Spielhagen in seinem „Sonntagskind" den alten psychologischen Roman in deutlich ausgesprochener Absicht dem Roman des sozialen Milieus gegenübergestellt bei allen Zugeständnissen, die er inzwischen der impressionistischen Technik im einzelnen gemacht hatte.

Allein neben diese Auffassung trat nun doch eine sozialpsychische. Unter einem „bedeutenden" Menschen hatte die alte Kunstübung der Regel nach einen über dem Durchschnitt stehenden Charakter verstanden: etwas von dem alten Fabulieren des Epos, wenn auch nicht mehr gerade ins Transcendent-Wunderbare, so doch ins Außerordentliche hinein, hatte ihr noch angehaftet. Das wurde nun abgestreift. Gerade die Durchschnittscharaktere in ihrer Entwicklung zu begreifen und zu malen, erschien jetzt, anfangs wenigstens, als eigentliche Aufgabe. Und insofern diese Charaktere die sozialen Merkmale der Zeit wiedergaben, lag damit für den sozialpsychischen Roman die unvermerkte Entwicklung aus den mehr physiologisch-impressionistischen, naturgemäß mehr den Zuständen zugewandten Formen nahe. So erklärt es sich denn, wenn sich schon bei Kretzer deutliche Übergänge zum sozialpsychologischen Roman auffinden lassen. Und der erste große Meister dieses Romans war bereits Fontane. Stärkere Neigungen zum Sozialpsychischen treten bei ihm schon in „Frau Jenny Treibel" (1893) hervor, dieser köstlichen Typisierung der feineren Berliner Bourgeoisie

oberhalb der Frau Wilhelmine Buchholz. Fast ganz gehen dann aber Fontanes letzte Werke in der seelischen Schilderung sozialer Typen auf: die „Poggenpuhls" (1896) bringen die Naturgeschichte der armen adligen Offizierfamilie, „Der Stechlin" (1898) die Charakterzeichnung des preußischen Junkers. Etwa gleichzeitig aber mit Fontane sind auch sonst einige Dichter, deren Bedeutung sonst mehr früheren entwicklungsgeschichtlichen Perioden der nationalen Phantasiethätigkeit angehört, in ästhetisch vielleicht besonders hochstehenden Werken zum sozialpsychologischen Roman übergegangen. So vor allem Adolf Wilbrandt (geb. 1837) in seinem „Hermann Ifinger" (1892), übrigens unter kräftiger Absage gegen einen übertriebenen Naturalismus. Und auch Wildenbruch, der bis dahin Meisterschaft eigentlich nur in der Psychologie des Kindes bewährt hatte, kehrte mit der „Schwesterseele" (1894) in der Heimat der „Alltäglichkeitspsychologie" ein.

Im ganzen aber wurde der moderne sozialpsychologische Roman doch von jungen Kräften getragen, die nun in immer größerer Zahl auftauchten. Und als früheste Führer dieses Chores traten Georg Freiherr von Ompteda (geb. 1863) und Wilhelm von Polenz (geb. 1861) hervor. Von ihnen ist Polenz nicht so fein und technisch nicht in dem Grade modern wie Ompteda. Aber die sozialen Umwelten namentlich des platten Landes seiner obersächsischen Heimat giebt er doch mit ausgesprochenem Geschick wieder („Pfarrer von Breitendorf", 1893 u. a. m.). Ompteda, ein Niedersachse, ist nach anfänglichem Schwanken mit „Sylvester von Geyer" (1897) scharf und sicher in die sozialpsychologische Bahn eingelenkt: der Geschichte eines armen adligen Offiziers von seiner Geburt bis zu seinem frühen Tode, eines Offiziers nur des Mittelmaßes.

Hohen Aufschwung aber nahm diese Richtung, als sie mit einer breiteren, ihr naturgemäß parallel laufenden Strömung verschmolz: mit der Richtung auf Heimatskunst.

Die sozialpsychologische Betrachtungsweise wird immer gern am Boden haften: denn nur in der beständigen Berührung mit den nährenden und schaffenden Mächten der Erde und

eben damit schon fern jedem überschwänglichen Subjektivismus findet sie wahres Gedeihen. Und so sind denn die Vorstufen ihrer modernen Ausbildung thatsächlich in den heimatlichen Richtungen der Dichtung der nächstvergangenen Generationen zu suchen: die Bauernkunst der vierziger und fünfziger Jahre ist ihr Ursprungsgebiet, und Jeremias Gotthelf mit seinen Schweizergeschichten, Otto Ludwig mit seinen Thüringer Erzählungen sind ihre vornehmsten Paten. Von diesen Anfängen ab hat dann, wenn auch zeitweis durch den großstädtischen Impressionismus überschattet, die ganze Bewegung doch nie wieder nachgelassen oder gar aufgehört: Zeuge dafür ist u. a. ein so starkes Talent wie der Balte Theodor Hermann Pantenius (geb. 1843), der konservativ-orthodoxe Romancier der Ostseeprovinzen („Die von Keller" 1885), — noch größerer Gestalten, wie namentlich der Österreicher Anzengruber und Rosegger, in gewissem Sinne auch der Ebner-Eschenbach, nicht zu gedenken.

Wie mächtig aber diese Strömung schließlich aus den Vorbedingungen der modernen Litteratur und zugleich des nationalen Daseins der Gegenwart hervorquoll, dafür zeugt die Erscheinung, daß schließlich auch die allgemeine Litteratur landschaftliche Färbung erhielt — wie sehr ist doch Sudermann Preuße, Hauptmann Schlesier! —, und noch mehr vielleicht die Thatsache, daß eine neue landschaftliche Dichtung ihr Haupt alsbald auch in dem wiedergewonnenen Elsaß, freilich einer uralten und klassischen Geburtsstätte deutscher Dichtung, erhob: 1891 erschienen die Alsalieder Christian Schmidts, 1895 die „Lieder eines Elsässers" von Fritz Lienhard, der seither mächtig in die Heimatsbewegung eingegriffen hat, und 1899 kam es in Straßburg sogar schon zur Gründung eines besonderen Elsässer Theaters, für das elsässische und andere deutsche Dichter im Geiste des alten Arnoldschen „Pfingstmontags" rüstig schufen und schaffen.

Eine ganz besondere Bedeutung aber erhielt diese Strömung zur Heimatkunst seit etwa dem Jahre 1897, bis wohin die frühesten Spuren ihrer ausgesprochenen Pflege vor allem in Österreich zurückgehen: und zwar ebenfalls aus einem all-

gemeinen Zusammenhange heraus. Seit dieser Zeit etwa begann nämlich der idealistische Zug, der im Stimmungsroman auch die Kunsterzählung ergriffen hatte, sich zu dem Bedürfnis nach weit objektiveren idealistischen Elementen zu erweitern: und hier, auf dem Boden des Kultus der größten objektiven idealen Elemente dieser Welt, des Patriotismus und vor allem der Heimatliebe, begegnete er sich nun mit der Unterströmung der Heimatkunst und erhob diese zu einer wahrhaft wichtigen Erscheinung des nationalen Gesamtlebens.

Was diese Erscheinung für die Nation und die Kunst und die Zukunft beider zu bedeuten haben wird, das läßt sich heute noch nicht voll abschätzen. Aber eins ist sicher: die Bewegung ist mächtig und allgemein; überall weist namentlich die Kunsterzählung schon Erzeugnisse starker territorialer Eigenart auf und kräftige Talente, die sie pflegen; dann folgt die Lyrik, und, wie das Beispiel des Elsasses zeigt, auch dramatische Versuche sind nicht ausgeschlossen. Die für das deutsche Leben unendlich wichtige Thatsache, daß die engen heimatlichen Bildungen in besonderer territorialer Verfassung, landschaftlicher Sitte und stammeshaftem Geistesleben, die den nationalen Einheitszug des 19. Jahrhunderts siegreich überlebt haben, nun auch gegen den nivellierenden Einfluß allgemein europäischer litterarischer Tendenzen, ja gegen die schon spürbaren Einwirkungen einer Weltlitteratur für ihr Sonderdasein nicht so sehr in blinder Abwehr wie in kräftigem Sonderschaffen machtvoll eintreten, verbürgt uns auch fernerhin die Eigenheit unserer Kultur: jenes weit verstreute, überall gleich starke, nirgends übermäßig konzentrierte und darum nirgends einseitige geistige Schaffen, das unser Wesen so sehr von dem anderer Nationen der europäischen Völkerfamilie abhebt. Und die Thatsache, daß in der Heimatkunst zugleich jene uns schon aus der Lyrik bekannte Entwicklungstendenz des psychologischen Impressionismus auf einen Idealismus nicht bloß der subjektiven Stimmung, sondern objektiver Werte hin eine sichere Grundlage gefunden hat, erscheint von guter Vorbedeutung für die Entfaltung einer idealistischen Erzählungskunst überhaupt. Sie

kommt aber auch dem Drama zu statten: denn dieses bedarf, um höchste Höhen zu erreichen, der allgemeinen Anerkennung objektiver Werte des höheren sittlichen Niveaus, der ethischen Freude also an Familie, Heimat, Vaterland, und des sittlichen Verwachsenseins mit gewissen elementaren religiösen Vorstellungen, die von jedermann, wenn auch nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes geglaubt, so doch als wohlthuend und lebensnotwendig unmittelbar empfunden werden müssen.

VI.

1. Die Entwicklung des neuen Dramas ist in Deutschland vornehmlich durch Hebbel, Ludwig und Anzengruber vorbereitet worden. Und schon hatten diese da, wo sie im Sinne des Impressionismus tiefer in den äußerlichen wie den psycho-logischen Prozeß eindrangen, auch andere Gegenstände behandelt als das alte Drama: Hebbels „Maria Magdalena", Ludwigs „Erbförster", Anzengrubers Bauerndramen suchen die stoffliche Wirklichkeit der niederen Klassen auf. Und Anzengruber, den ausgesprochensten Vorläufer der neuen Periode, sehen wir in seiner Kunst im allgemeinen noch scheitern, sobald er ihr die wirklichkeitsgetreue Darstellung auch nur besserer bürgerlicher Kreise zumutet.

Nach Anzengruber aber erwuchs der neuen dramatischen Kunst noch von einer ganz anderen Seite her, man kann nicht sagen eine unmittelbare Vorbereitung, wohl aber ein Beistand, der den Übergang stark erleichterte. Und das geschah, während Anzengruber ein Vollblutösterreicher war — wenn er auch in Norddeutschland schon früh geschätzt wurde —, in Berlin. Es kommt da ein wenn auch innerlich vielfach abweichendes, so doch äußerlich ähnliches Moment in Betracht, wie wir es schon in der Entfaltung des Berliner Romans kennen gelernt haben: die besonderen Berliner Verhältnisse begünstigten es, daß sich hier ein Dichter entwickelte, der, bei vollem Festhalten an dem alten historisierenden Idealismus, doch vor allem nervös war und die äußere, physiologische Seite des Geschehens stark be-tonte: v. Wildenbruch.

Die Aufführung der „Karolinger" Wildenbruchs in Berlin im Jahre 1882 war zweifelsohne ein wirkliches Ereignis, wenngleich der Dichter schon vorher, übrigens nach endlosem Harren, auf der deutschen Bühne außerhalb der Reichshauptstadt Fuß zu fassen begonnen hatte. Zwar erkannte die hauptstädtische Kritik schon früh die psychologische Leere des Dichters: es schien, als handelten Schatten, wenn auch von Riesengröße: aber das eben war bezeichnend, daß Wildenbruch trotzdem durchdrang. Denn was man vor allem zu genießen gekommen war, das war der bunte Verlauf des Lebens, der dramatische Pomp, die wuchtigen Scenen. Und mehr: dies Physiologische erschien nervös gefaßt: in jagender Hast folgte Handlung auf Handlung; die große dramatische Anlage im äußeren Aufbau und das besondere Geschick, die moderne Reizsamkeit aufzustacheln, waren unverkennbar. Und so ward Wildenbruch auf einige Zeit — etwa ein Jahrfünft — der Held des Tages; erst dann begann er von neueren, jüngeren Dichtern überholt zu werden, die nun dem schweren Problem des modernen Dramas mit ganz anderem Ernst und Rüstzeug auf den Leib rückten.

Freilich: zu einem großen deutschen Drama führten auch diese späteren Versuche lange Zeit nicht. Es wird einmal besonders lehrreich sein, kann aber hier nicht unternommen werden, die sehr verschiedenartigen Anläufe zu einem neuen Drama in spezifisch litterargeschichtlicher Forschung genauer zu untersuchen, wie sie etwa in den Hohenstaufendramen Martin Greifs (1886 f.) und im „Trifels und Palermo" von Liliencrons, auch einem Hohenstaufendrama aus dem Jahre 1886, ferner im „Königssohn und Rebell" von Felix Schulz (1887), in dem „Naphthali" von Fritz Lienhard (1888), in dem „Fest auf der Bastille" von Franz Herzfeld (1889) u. a. m. vorliegen: bis im „Nero" von Julius Brand (Hillebrand) 1890 der deutliche Versuch auftritt, das Drama, nach Analogie der Entwicklung der Kunsterzählung, einstweilen einmal nur aus einer Sammlung von Scenenskizzen modernen Charakters aufzubauen. Dabei mischen sich freilich bei Brand in dies absolut impressionistische Verfahren schon romantische und symbolistische Elemente.

Im ganzen aber wird sich doch sagen lassen, daß alle diese Versuche, soweit sie die Form weiterbildeten, zwischen zwei Extremen verliefen, dem einen, das die Zukunft des Dramas durch stärkste Anhäufung von Handlungsmomenten beschwören wollte, und dem anderen, das vielmehr auf eine Zustandsschilderung nach Art des „Sekundenstils" der Kunsterzählung ausging: so daß man hier unschwer dieselben Gegensätze wiedererkennt, die sich schon in der Lyrik zwischen rhythmischer Kürze und breitem Hinlagern der Gefühle nachweisen ließen, und die sich zuerst auf dem Gebiete der bildenden Künste in dem Kontrast zwischen ornamentierter und verblasener Freiluftmalerei aufthaten. Und wenn sich dabei noch weiter herausstellt, daß bereits dieser erste große Gegensatz in der Entwicklung des modernen Dramas sich nicht mehr auf naturalistischem, sondern schon idealistischem Gebiete abspielt — denn alle herangezogenen Vergleichsmomente, rhythmische Kürze und Ornamentik wie stimmungsvolle Breite und Symphonien verblasener Farben haben das gemein, daß sie den Impressionismus schon idealisieren —, so eröffnet das besondere Aussichten auf das Wesen des modernen Dramas, ja vielleicht des Dramas überhaupt, die später noch genauer zu verfolgen sein werden[1].

Als Dichter eines möglichst starken Handlungsstils trat in der Zeit der Anfänge wohl Bleibtreu am meisten hervor. Bleibtreu suchte als dramatische Unterlage gern ausgedehnte geschichtliche Entwicklungsreihen auf, und diese schob er dann so wuchtig in den Vordergrund, daß die Personen fast verschwanden, sie wären denn ausnahmsweise die verkörperten Träger des furchtbar und im Grunde unpersönlich dahinschreitenden Schicksals. Waren nun aber die Personen Bleibtreus im allgemeinen Schemen, so genügte es, sie mit den Mitteln einer primitiven Kunst zum Handeln zu bringen. Und daran hat sich denn der Dichter in der That zumeist genügen lassen. Natürlich geriet er damit sozusagen aufs Ornamentale und ins Kunsthandwerk: und darum hat

[1] S. unten Abschnitt 6 S. 363 ff.

diese Richtung entschiedene Folgen und große Wirkungen nirgends gezeitigt.

Das andere Extrem der Versuche wird am besten durch die „Familie Selicke“ Holzens und Schlafs, der uns schon bekannten Dichter zu gesamter Hand, gekennzeichnet (1890). Es ist der Anonymus Holmsen ins Dramatische übertragen: wie denn der „Sekundenstil“ der Kunsterzählung eigentlich von selbst ins Dramatische überging. Freilich, in was für ein Dramatisches! In das des bloßen Alltags, der unweigerlich aufsteigenden Langenweile. Und darum ist dieser Richtung, wie sie z. B. noch in Schlafs „Meister Oelze“, einem reinen „Zustandsdrama“ vom Jahre 1892, auftrat, schon die äußere Anerkennung des Bühnenerfolges ebenfalls versagt geblieben. Von tieferen Erwägungen aus aber war es erst recht klar: der bloße Abklatsch der Wirklichkeit that es im Drama noch bei weitem weniger als in anderen Gattungen der Dichtung; es galt vor allem, irgend eine Schicksalsidee anzuerkennen, deren Walten die Gestaltung des Stoffes auch künstlerisch unterstellt werden mußte. Begrüßte gleichwohl ein so einsichtiger Kenner der litterarischen Strömungen wie Fontane die „Familie Selicke“ als wirkliches Neuland, so erinnert das gegenüber der übermäßig abschätzigen Beurteilung des naturalistischen Impressionismus in der Gegenwart sehr zur Zeit daran, wie sehr doch auch die heutigen idealistischen Versuche dem naturalistischen Bestreben des Frühimpressionismus eine außerordentlich vertiefte Erkenntnis und Auffassung der Wirklichkeit zu danken haben.

Im übrigen aber war schon längst der Dramatiker wirksam, der eine neue Kunst naturalistisch und idealistisch zugleich, wie in moderner Technik so unter dem Eindruck einer modernen Schicksalsidee entfaltete; und schon hatte er auch, ein Fremdgeborener, einen entscheidenden Einfluß auf die Fortbildung der deutschen Kunst erlangt. Es war Hendrik Ibsen.

Die neuen Anforderungen des Impressionismus an die dramatische Kunst, eine Kunst, die, von Wirklichkeitssinn und Weltanschauung, von realistischen und idealistischen Momenten zugleich abhängend, sich da nur schwer umwandelt, wo sie schon

eine längere Vergangenheit besitzt, brachten es mit sich, daß das neue Drama viel eher bei halb traditionslosen Völkern erblühte als bei den Völkern einer großen litterarischen Überlieferung, bei Italienern und Spaniern etwa oder bei Franzosen, Engländern und Deutschen. Die dramatisch halb traditionslosen Völker aber waren die Nationen des äußersten europäischen Nordens und Ostens: die Kolonialvölker gleichsam des alten centraleuropäischen Bildungsbereichs, die hier die Gunst aller Kolonien genossen, neue Errungenschaften höchster Bildung auf jungfräulichem Boden besonders leicht und klar entwickeln zu können: die Skandinavier und Russen. Bei ihnen sind darum die Anfänge des impressionistischen Dramas — wie überhaupt der modernen Dichtung: es ist davon schon die Rede gewesen — am frühesten und ungehindertsten emporgeblüht. Von diesem Drama aber hat nun in Deutschland, bei aller Bedeutung der Russen Dostojewski und Tolstoj, doch wieder das nordgermanische, stammverwandte am meisten eingewirkt und innerhalb seines Bereiches wiederum das norwegische. Der wichtigste Schöpfer aber des modernen norwegischen Dramas war Ibsen.

Ibsen (geb. 1828) zeichnete sich schon in seinen Dramen der fünfziger und sechziger Jahre, die der künstlerischen Form nach im wesentlichen noch dem damals blühenden Historismus angehören, durch die Entwicklung einer besonderen Welt sittlicher Ideen aus. Es ist eine Periode, die mit „Kaiser und Galiläer" (1873) abschloß. Inzwischen aber hatte er, etwa seit 1864, seit er im Auslande weilte, das früher schon gestreifte reine Sitten- und Gesellschaftsdrama wieder aufgenommen, indem er gegenüber den Konvenienzen und Lügen der bestehenden Gesellschaft immer stärker die Notwendigkeit absoluter Wahrhaftigkeit und im Zusammenhang damit das Recht einer höheren Freiheit, sowie die Pflicht zur Einhaltung eines feineren Sittengesetzes für das Individuum betonte. Und im Verfolg dieser Tendenzen modelte er dann zugleich, von einem unbestechlichen Wahrheitssinn auch in der Formgebung weitergetrieben, die Technik des herkömmlichen Dramas so lange um,

bis sein impressionistischer Charakter entwickelt war. Dieser Prozeß, in welchem sich also neue Schicksalsidee und neue Technik auf Grund modernen Wirklichkeits- und Wahrheitssinnes die Hand reichten, begann mit dem „Bund der Jugend" (1869), setzte sich fort über die „Stützen der Gesellschaft" (1877), ging seinem Abschluß entgegen in „Nora" (1879) und in den „Gespenstern" (1881) und erschien vollendet in der „Wildente" (1884), in „Rosmersholm" (1886) und in der „Frau vom Meere" (1888). Doch zeigten sich in diesen letzteren Stücken seit etwa Mitte der achtziger Jahre schon Neigungen zu stärkerer Symbolik, grüblerischer Psychologie und einem rein ethischen Idealismus, die eine weitere Entwicklung einleiteten. Und diese trat dann, nachdem der Dichter 1891 in seine Heimat zurückgekehrt war, ganz deutlich hervor in den späteren Dramen seit „Hedda Gabler" (1890).

Das, was zunächst den formalen Impressionismus Ibsens kennzeichnet, ist die bis ins einzelste durchgeführte Darstellung der äußeren, physiologischen Wirkungen psychischer Vorgänge. Ibsen beobachtet wie ein Nervenarzt, ist der genaueste Kenner der physiologischen Seite des Seelenlebens. Und er giebt diese Seite in den feinsten Augenblicksregungen wieder, wie sie sich im Sprechen und im Schweigen, im Redenwollen und Stocken und Verstummen, ja oft nur in einer Geste oder einer Wendung des Körpers äußern. Es ist eine zunächst sozusagen naturwissenschaftliche Auffassung, eine Auffassung von außen her, ein rein physiologischer Impressionismus. Und wie der Naturforscher niemals mit seiner Seele in die Gegenstände seiner Forschung eingehen kann, da diese menschliche Seele nicht besitzen, wie er mithin seinem Stoffe auch niemals geistig coordiniert ist, sondern ihn immer als zu sich subordiniert vorstellt, so verfährt Ibsen in der Beobachtung des Seelenlebens seiner Gestalten: sich diesen als Fleisch und Blut von seinem Fleisch und Blut gleichzuordnen, in sie hassend und liebend aufzugehen, liegt ihm fern. Die Welt, die er schildert, untersteht vielmehr dem Gesetze einer absoluten Kausalität ihrer eigenen Bildung, die keinen Eingriff, ja selbst keine eigentliche

Wärme der Darstellung gestattet, die eben nur geschildert sein will; sie ist ein für allemal für sich und in sich monistisch-immanent organisiert, und der Dichter zeigt uns ihre Schicksale nach ihren Gesetzen ganz objektiv, wie das Schauspiel einer Vivisektion. Ibsen kennt also absolut kein Schicksal von irgendwelcher Transcendenz, das etwa gar ästhetischen Rücksichten in der Abrundung von Menschenschicksalen zugänglich gedacht werden könnte, und seine Dramen stellen, von dieser Seite her betrachtet, kein „geschlossenes Kunstwerk“ im Sinne der Kunstlehre früherer Zeiten dar, sondern einfach ein Stück Leben, wie es nach den Gesetzen seiner eigenen Kausalität selbstmächtig abläuft.

Trotzdem kommt es bei ihm zu einer gewissen Geschlossenheit des Kunstwerks. Nur daß diese nicht dem inhaltlichen Zusammenstimmen der Handlungen, sondern erst der formal-künstlerischen Behandlung des gegebenen Handlungsverlaufes verdankt wird. Und da besteht nun die Kunst des Dichters zumeist darin, daß er dem Zuschauer unmittelbar nur die Katastrophe vorführt, während die Erzählung der Verknüpfung der Ereignisse, die zur Katastrophe drängen, nur durch die Mitteilungen ungezwungener Erinnerungen der Beteiligten während der Katastrophe selbst erfolgt. Bei dieser Formgebung wird dann Zeit gewonnen, die Katastrophe selbst in vollster Ausführlichkeit und in der ganzen illusionistischen Breite des Alltagslebens vorzuführen: und eben in dem Gegensatz zwischen dem einförmig-ruhigen Sichhinschieben der Gewohnheiten und dem furchtbaren, in sie eingesprengten, sich zwischen ihnen vollziehenden Inhalt der Katastrophe liegt zum großen Teile die zauberische Anziehungskraft des Ibsenschen Theaters.

Was aber entwicklungsgeschichtlich wichtig ist: erst diese Anordnung der Fabel läßt überhaupt auf der Bühne die volle Entfaltung des Menschenlebens im impressionistischen Sinne zu.

Unser Drama ist der Geschichte seines inneren Aufbaus nach bekanntlich aus der Erzählung erwachsen. Die Mysterien des Mittelalters wollten den Hauptgang der christlichen Heilsthaten lebendig erzählen. Die Bühne Hans Sachsens ist der

Schauplatz von Personen, die, Figuren einer bestimmten Handlung, diese Handlung noch zum großen Teile selbst erzählen; es giebt Stoffe, die Hans Sachs sowohl in der Form der Erzählung wie in der des Schauspiels behandelt hat, und der Unterschied zwischen beiden Arten der Behandlung erweist sich dabei noch nicht als allzugroß. Auch das Drama Shakespeares trägt den Zusammenhang mit der Erzählung noch deutlich an der Stirn geschrieben; und auch die Bühne des Globetheaters war noch nichts als ein Schauplatz für Personen, die in einer bestimmten Kombination eine Geschichte von sich erzählten. Aber selbst das deutsche Drama des Klassizismus, von dem der Romantik nicht zu reden, hatte noch nicht die volle Illusion der Wirklichkeit zum Ziele, wie wir sie heute begreifen: denn noch waren starke Reste des alten Erzählungscharakters übrig geblieben: die Einzelpersonen setzten vor den Mithandelnden zum Nutzen eines leichteren Verständnisses der Zuschauer das Wesen ihrer Charaktere auseinander; sie teilten in Monologen Geheimnisse ihrer Seele mit, deren Tiefen sie in der Wirklichkeit sogar im Selbstgespräch niemals erschlossen haben würden; sie machten ihren Gefühlen in beiseite gesprochenen Worten Luft, deren Gebrauch sie im Ernstfall weislich unterlassen haben würden: kurz, sie zeigten eine den Erzähler charakterisierende, eine epische Redseligkeit, die in schreiendem Widerspruch stand mit der seelischen Disposition, die für sie in gewissen Momenten anzunehmen war. Und nicht anders benahmen sich die Personen im Dialog. Sie erzählten sich zu Gunsten des zuhörenden Publikums Dinge, die sie unter sich längst kannten und kennen mußten; sie machten ihren Empfindungen aufs entschiedenste Luft gegenüber der Erwähnung von Vorkommnissen, die sie, wenn sie der Wirklichkeit angehört hätten, bei ihrer längst schon vorhandenen genauen Bekanntschaft mit denselben kalt gelassen haben würden. In Summa: im Monolog wie im Dialog sprachen die Personen zum guten Teil noch zum Publikum: erzählten.

Diesen zähen und tief auf die Form des Dramas einwirkenden Rest der alten Erzählungstechnik hatten auch die ersten impressionistischen Neuerer auf deutschem Boden noch

keineswegs entschieden beseitigt. Zwar hat sich bereits Hebbel wiederholt gegen Selbstcharakteristiken der Personen des Dramas und Verwandtes ausgesprochen, aber Ludwig z. B. schwor schließlich selbst in Sachen kleinster Kunstgriffe dramatischer Beseelung noch auf Shakespeare.

Erst Ibsen hat hier das Ganze einer neuen Technik geschaffen, das dem Seelenleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprach, das für das Drama das ist, was die Freilufttechnik für die bildenden Künste. So sehr er den Fortschritt der Handlung, hierin den Franzosen folgend, in den Dialog verlegte und nicht mehr in bunte Bilder und gröblich äußere Handlungen, so unterdrückte er doch zugleich den Monolog, das Beiseite und die Selbstcharakteristik und vermied die erzählende Exposition und Verwandtes; und indem er den Dialog bis auf die kleinste Einzelheit nach dem Leben in lückenlos sicherer Folgerichtigkeit aufbaute, gab er ihm auch den vollen Schein dieses Lebens. Dabei führte er ihn so, daß die Momente, aus denen die dargestellte Katastrophe hervordrängt, gleichwohl, oft nur in ganz kurzen Andeutungen, dennoch aber vollständig, zum Bewußtsein des Hörers kamen. Und so erreichte er eine Lebenswahrheit, die, dem Erzählungsdrama älterer Zeiten grundsätzlich fern, dem Wirklichkeitsverständnis der Vorgänge derart nahe kommt, daß eine volle Illusion erreicht wird: daß die Bühne als Rahmen des Lebens erscheint, nicht als Podium einer durch die Personen der Handlung vorgetragenen Erzählung.

* * *

2. In Deutschland war, während sich eigenständige Anfänge eines neuen Dramas zeigten und die Dramen der zweiten Periode Ibsens auftauchten, ja eigentlich schon vorher gefühlt worden, daß man, wenn nicht auf dem Gebiete des Dramas selbst, so doch auf dem der Bühnendarstellung vorwärts gehen müsse: vom Theater her also wurde zuerst der stärkere Illusionismus des modernen Wirklichkeitssinnes gefordert. Sehr natürlich: war er doch hier verhältnismäßig leichter, und ohne das

Auftauchen starker Neuerer der dramatischen Dichtung abzuwarten, zu befriedigen.

Schon in den siebziger Jahren hatten darum hierher gehörige Versuche begonnen; in den Reformen der Meininger Bühne kamen sie zunächst noch dem historischen Drama und dem Drama der klassischen Litteraturperiode zu gute. Indes bald übertrug sich die Wirkung doch auch auf die Ausstattung des Gegenwartdramas und verwandelte sich damit zu einer unmittelbaren Vorwirkung des ausgesprochenen Impressionismus.

Im Theaterwesen selbst aber ging man noch weiter. Um den Schlendrian der bestehenden Praxis zu brechen, erschien die Begründung einer Musterbühne notwendig; 1883 kam es nach dem freilich nicht erreichten Muster der Comédie française zur Begründung des Deutschen Theaters in Berlin.

Und ein paar Jahre darauf wurde dann Ibsen in Berlin auf die Bühne gebracht: durch ein Vorstadttheater zunächst, das Residenztheater, an dem Anno eine treffliche Schauspieltruppe speziell zur Darstellung des modernen Dramas durchbildete.

Da aber Ibsen doch nur sehr spärlich gegeben wurde und die neuen nationalen Dramatiker auf der Bühne so gut wie gar nicht zu Worte gelangten, so suchte die Ungeduld des Sturmes und Dranges der achtziger Jahre noch nach einer anderen Möglichkeit, das neue Drama zur Aufführung zu bringen. Sie fand sich in den sogenannten Freien Bühnen, Gesellschaftsunternehmungen zunächst nur der Kreise, die sich für die neue Kunst begeisterten. Die Idee ging, nicht ohne Einfluß des Pariser Théâtre libre Antoines — das aber ein Geschäftsunternehmen war und ist —, in Berlin zunächst von Theodor Wolff und Maximilian Harden aus; an die Spitze der ersten Freien Bühne schwang sich dann als Leiter Otto Brahm. Und diese Bühne wurde nun ganz in den Dienst der jungen Bewegung gestellt; im ersten Spieljahr (1889—90) wurden neben Dramen von Björnson, Strindberg, Tolstoj und den Goncourts Stücke von Anzengruber, Fitger, Hauptmann, Holz und

Schlaf zu Gehör gebracht. Später ist dann in Berlin noch eine „Deutsche Bühne“ und eine „Freie Volksbühne“ für die Arbeitermassen entstanden, und „Freie Bühnen“ mit verwandten Aufgaben und ihnen mehr oder minder entsprechende Einrichtungen sind auch in Leipzig, München, Hamburg und anderswo emporgeblüht.

Schon diese Folge von teilweis freilich rasch vorübergehenden Gründungen bezeugt, wie energisch jetzt die neue Kunst der Bühne zudrängte. Und so blieb es denn nicht bei privaten Veranstaltungen. Schon von 1890 ab ging Sudermanns „Ehre“, freilich noch ein Kompromißstück, über die öffentlichen Bühnen Deutschlands und bald auch des Auslands. Dann eroberten sich Hauptmanns Dramen „Das Friedensfest“ und „Einsame Menschen“ anfangs der neunziger Jahre rasch das Deutsche Theater in Berlin und die Hofburg in Wien; und „Hannele“ erschien in Berlin zuerst im Königlichen Schauspielhause (14. November 1893). Den vollen Triumph der neuen Kunst aber bezeichnete die Aufführung von Hauptmanns „Webern“. Noch 1892 polizeilich verboten, sind sie seit September 1894 auf dem Berliner Deutschen Theater binnen dreier Jahre mehr als zweihundertmal gegeben worden.

Begleiterscheinungen dieses Aufschwungs waren die jetzt voll zu Tage tretende Ausbildung einer neuen Schauspielkunst, in der Reicher mehr das impressionistische, Kainz mehr das nervöse Element vertrat, sowie gewisse Veränderungen in dem hergebrachten Repertoire der großen Toten. Da tauchte Molière wieder stärker auf, durch Fuldas witzig-elegante Übersetzung zur Aufführung doppelt empfohlen, und von Goethe erlebten die „Zustands- und Seelendramen“ „Tasso“ und „Iphigenie“ und namentlich wohl „Tasso“ etwas häufiger die Aufführung.

Was aber wichtiger war: im Beginn der größeren äußeren Fortschritte fand sich über den Norweger Ibsen hinaus auch ein deutscher Dichter, der dem vorwärtsdrängenden dramatischen Leben lange Zeit hindurch beinah regelmäßig einen repräsentativen Ausdruck zu geben wußte: Gerhart Hauptmann (geb. 1862). Hauptmann ist nach einer Jugend, die sehr mannig-

fachen Versuchen geistiger Bethätigung gewidmet war, klar im Jahre 1886 in die moderne Bewegung eingetreten; seit dieser Zeit hatte er Beziehungen zu gewissen litterarischen Kreisen Berlins. Voll entbunden aber wurde seine litterarische Kraft doch erst 1889 im Verkehr mit Arno Holz. Dieser trieb ihn in einen Impressionismus, den auch der „Bahnwärter Thiel“ noch nicht aufgewiesen hatte; und zugleich erschloß sich dem Dichter die dramatische Form als die seiner Begabung gemäßeste[1]: es entstand „Vor Sonnenaufgang“.

Das Drama führt in die sittlich völlig verdorbene Welt eines schlesischen Dorfes, dessen Bauern durch Auffindung von Kohlen unter ihrem Grund und Boden zu reichen Faulenzern geworden sind. In einer Familie, deren Untergang durch erbliche Trunksucht unabwendbar ist, scheint sich einem noch rein gebliebenen Mädchen die Gelegenheit zu eröffnen, durch Verheiratung mit einem Fremden den entsetzlichen Zuständen, in denen sie lebt, zu entrinnen: diese Aussicht verschwindet, und sie giebt sich den Tod. Das Drama, das wie andere Dramen Hauptmanns zur Charakteristik des allgemeinen Verlaufes der dramatischen Entwicklung hier etwas genauer besprochen werden soll, bietet noch eine Mischung sehr verschiedener Stilarten: der Impressionismus ist wohl angestrebt, aber nicht einmal in der Führung der Scenen und des Dialogs gleichmäßig erreicht, wie denn überhaupt die Technik im engeren Sinne noch etwas Urwüchsiges hat; und neben dem Zuge zur Entfaltung eines originären deutschen Naturalismus stehen noch Einwirkungen der Werke Tolstojs und namentlich Ibsens. Zweierlei Innerlicheres ist dagegen schon mit sicherem Instinkte getroffen: die Folgerichtigkeit des Verlaufes der Handlung und die Zurückführung dieser Handlung auf die einfachste Form. Und damit ist denn auch schon die Möglichkeit eröffnet, thunlichst auf bloß formalem Wege, ohne starkes Hervorheben einer besonderen

[1] So viel wird sich an den Ausführungen Schlenthers, Hauptmann[2] S. 72, gegenüber Meyer, Deutsche Litteratur im 19. Jahrhundert[1] S. 831 f., aufrecht erhalten lassen.

Schicksalsidee, zu einer festen Gestalt des Dramas im großen zu gelangen: jenes Bestreben, das jedem Naturalismus — dem modernen speziell unter der Voraussetzung der Kausalität — besonders naheliegen wird. Und auch die Vereinfachung drängt zu einer solchen Gestalt hin. So besteht in „Vor Sonnenaufgang" schon nahezu die Einheit der Zeit und des Ortes nach den strengsten Anforderungen. Auch die späteren Stücke Hauptmanns zeichnen sich durch so festen Schluß aus, am meisten vielleicht gerade die Traumdichtung „Hannele": denn je mehr ein Stück an Illusionskraft verlangt, um so mehr muß als erste Anforderung der Illusion gerade der straffe Schluß der Handlung betont werden.

Auch das „Friedensfest" und „Einsame Menschen", Hauptmanns Dramen der Jahre 1890 und 1891, stehen noch — ja in gewissem Sinne noch mehr — unter dem Einflusse Ibsens; das eine erinnert an die „Gespenster", das andere an „Rosmersholm" und „Hedda Gabler". Beides sind Familiendramen. In beiden handelt es sich darum, daß eigenartig beanlagte und entwickelte Individuen an den engen Schranken von Familie und Ehe zu Grunde gehen; im „Friedensfest" die Angehörigen zweier Generationen einer unglücklichen, in den „Einsamen Menschen" der Mann einer wenigstens nicht glücklichen, nach zu früher Verlobung leichthin geschlossenen Ehe. Beide Stücke zeigen auch schon im einzelnen eine meisterhafte Führung des Dialogs; hier hat Hauptmann das Vorbild Ibsen erreicht; und der allgemeine Illusionsgehalt ist dementsprechend außerordentlich. Dabei ist das Motiv des Ideals einer höheren, innerlicheren Moral, das zu erreichen die programmatische Aufgabe der Helden Ibsens bildet, in den „Einsamen Menschen" zwar angeschlagen, aber nicht mit dem geheimnisvollen, phosphoreszierenden Glanze der Dramen des Norwegers durchgeführt. Voll erreicht dagegen erscheint in den „Einsamen Menschen" schon die Schilderung der Bildungsnüancen fein organisierter moderner Seelen; und die Tragik des Stückes ist nicht die der Übertretung handfester sittlicher

Gebote, sondern vielmehr zartester gegenseitiger Daseinsbedingungen einer hochstehenden freien Menschlichkeit.

Von nun ab aber beginnt Hauptmann viel mehr eigene Wege zu gehen. Und diese führen ihn in doppelter Richtung: zur impressionistisch-individualpsychologischen Komödie und zum impressionistisch-sozialpsychischen Massendrama.

Der Komödie gehören „College Crampton“ (1892) und der „Biberpelz“ (1893) an. Von ihnen ist das erste Stück, das durch eine Aufführung von Molières „Geizigem“ angeregt wurde, im Grunde nur die bis ins kleinste ausgeführte Charakterstudie eines trunksüchtigen Professors einer schlesischen Malerakademie, bei der dem Dichter Erinnerungen an einen akademischen Jugendaufenthalt in Breslau zu Hilfe gekommen sein werden; die bürgerlich-kaufmännischen Kreise, die dem „Collegen Crampton“ gegenübergestellt erscheinen, sind, wenn auch mit bezeichnenden Strichen, doch nur andeutend gemalt und weniger gelungen. Das Wesen der Komödie erhält das Stück zum Teil durch die genial-humorvollen Züge des Helden und die Gegenfigur seines Faktotums, eines sorgsam-biederen Dienstmannes, — vor allem aber durch seinen freilich etwas unorganischen und äußerlich gehaltenen Ausgang, indem uns die Möglichkeit einer Besserung des traurigen Zustandes des Helden, wenn auch nur von ferne, gezeigt wird. In viel umfassenderem Sinne ist der „Biberpelz“ eine Komödie, die Komödie des dummen Strebertums: freilich eine Satire zugleich und insofern ein weiterer Schritt auf dem Wege, den Kleist mit dem „Zerbrochenen Krug“, Hebbel mit dem „Trauerspiel in Sicilien“ beschritten hatte.

Indes noch bevor der „Biberpelz“ auf der Bühne erschien, war Hauptmann in völlig neue Bahnen eingelenkt. Liegt der geschichtlichen Betrachtung bei der Tragikomödie, wie soeben bemerkt, eine Anknüpfung an Hebbel und Kleist nahe, und läßt sich gelegentlich der Familienstücke des Dichters vergleichsweise rückwärtsgreifen mindestens bis auf Ludwigs „Erbförster“ und Hebbels „Maria Magdalena“, so versagen für die sozialpsychischen Massendramen, für die „Weber“ (1892) und „Florian

Geyer" (1896), eigentlich alle historisch vergleichenden Betrachtungen, man müßte denn an den bei verwandten Absichten künstlerisch ganz anders gearteten „Tell" Schillers anknüpfen.

„Die Weber", welche die Aufstandszeiten der von Hungertyphus zu Hungertyphus getriebenen Weber des Riesengebirges in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand haben, sind das erste Drama der deutschen, wenn nicht der Weltlitteratur, das eine ganze soziale Masse, eine sozialpsychische Schicht des Volkes als den eigentlichen Helden greifbar auf die Bühne bringt. Und diesem sozialen Helden ergeht es wie den individuellen Helden des modernen Dramas: in unleidliche Zustände hineinversetzt, in Verhältnisse, die ihm die Lebenslust, ja die Daseinsmöglichkeit rauben, kämpft er gegen eine überlegene Schicksalsmacht, um sich an ihrer Gewalt zu verbluten.

Der Aufbau des Stückes ist in hohem Grade klar. Gewiß hatte sein Inhalt in den Überlieferungen der Heimat und speziell auch noch der Familie Hauptmanns schon Züge umgestaltender Sage angenommen: ein Vorgang, der die Verdichtung des Stoffes sehr erleichtern mußte. Gleichwohl galt es ein Wagnis, das ohne Vorbild war: wie in den Familiendramen die excentrische Lage eines Mitgliedes, durch besondere Ereignisse in eben diesem ihrem Wesen klargelegt, zum Erwachen des Heroismus dieses Mitgliedes und zu seinem Fall zu führen pflegte, so mußte hier ein verwandtes Schicksal für eine ganze soziale Schicht anschaulich gemacht werden.

Der erste Akt des Stückes zeigt uns den Vorgang der Warenabnahme der Weber im Hause des Fabrikanten: das ganze Elend einer bis zur Verzweiflung an der Zukunft fortgeschrittenen Bevölkerung der Hausindustrie wird uns vor Augen geführt. Aus dem ärmlichen verhungerten Volke tritt dabei der körperlich besonders bevorzugte und darum widerstandsfähiger gebliebene Weber Bäcker hervor: einer der künftigen Führer des Aufstands. Der zweite Akt führt in die Intimität der Armut; wir begleiten den alten Weber Baumert in seine verwahrloste Hütte und lernen seine Frau, seine Töchter, seinen Sohn, einen Idioten, und seinen Enkelsohn, das uneheliche Kind der einen

Tochter, kennen. Und in diese Welt tritt ein zweiter Führer der drohenden Erhebung, auch er physisch kräftig, der soeben aus dem Militärdienst heimkehrende Webergeselle Jäger: der Renommist, der in dem allgemeinen Umsturz doch zu kräftigem Handeln gelangt neben dem mit angeborener Kühnheit, ja Frechheit ausgestatteten Bäcker. Ein dritter Akt spielt in einer der Gaststuben der Weberdörfer. Auf diesem Boden, nicht ohne Einfluß des Alkohols, der diese ausgemergelten Gestalten erst auf den verantwortungsreichen Weg zur That weisen kann, ersteht, zum Teil auch durch Reibung an dem sozialen Gegensatze zu den in der Gaststube vertretenen Gesellschaftsschichten des Handwerks- und Kaufmannsstandes, der blinde Impuls des Widerstands. Und nun wälzt sich die in Fanatismus geratende Menge gegen das Haus des Fabrikanten; der vierte Akt spielt in diesem Hause; er zeigt die Stimmungen, Gefühle, Entschlüsse der oberen Schichten, den berufstreuen Schritt des Pfarrers, der in unerschütterlichem Vertrauen auf das Bibelwort der stürmenden Menge entgegentritt, und die Flucht des Fabrikherrn. Der fünfte Akt endlich ist der des blind wütenden Schicksals; ein Sturmangriff des Militärs, das zur Unterdrückung des Aufstandes herbeigerufen ist, führt den Tod eines Webers herbei, der, fest wurzelnd in militärisch-vaterländischen und bibelgläubigen Erinnerungen, sich der Teilnahme am Aufstand versagt hat: der Unschuldige leidet mit dem Schuldigen: gleichmäßig hin über alle schreitet die Nemesis.

Wer die Aufführung des Dramas mit erlebt hat, der wird nicht zweifeln: die Seele ganzer Volksmassen in ihren tausend Stimmungen, ihren Freuden und Hoffnungen, ihren Tollheiten und Leiden auf die Bühne zu bringen, das ist dem Dichter gelungen. Nicht als ob wir nicht auch schon früher Gesamteindrücke verwandter Art gelegentlich von der Bühne erhalten hätten. Allein sie waren weder in dem Drama, dem sie angehörten, führend, noch wirkten sie mit der gleichen Kraft der Illusion, weil sie nicht gleich überzeugend individuell in Raum und Zeit gefaßt waren. So sind die Volksscenen in den Stücken Shakespeares kulturgeschichtlich zeitlos oder waren es

wenigstens für das Publikum Shakespeares: für uns gehören sie ihrem sozialpsychischen Gehalte nach, soweit dieser vom Dichter unbewußt individualisiert worden ist, eben doch nur der Zeit Shakespeares an. Und wer wird heute selbst in den Schweizern des „Tell" gerade die Schweizer des 13. oder 14. Jahrhunderts klar erkennen wollen, wer in den Niederländern des „Egmont" die Niederländer gerade der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts? Nur in „Wallensteins Lager" fühlen wir mit Sicherheit den vollen Hauch des Dreißigjährigen Krieges.

Wenn aber Schiller die soziale Psyche dieser schweren Zeit mehr als andere Dichter den sozialpsychischen Charakter anderer Perioden zu neuem Leben erweckt hat, so erklärt sich das zu nicht geringem Teile daraus, daß er die Sprache der Personen des Lagers mehr als sonst üblich der Sprache des 17. Jahrhunderts angenähert hat. Denn worin konzentriert sich der feine Duft des sozialen Seelenlebens eindringlicher und gleichsam körperlicher als in der Sprache? Die Kunst, die Sprache einer sozialen Welt zu beherrschen, muß heute als Vorbedingung für deren künstlerische Wiedergabe betrachtet werden. Es entspricht darum der elementarsten Forderung eines naturalistischen Impressionismus, wenn „de Waber" Hauptmanns den schlesischen Dialekt in all seinen Besonderheiten sprechen.

Wenn aber die Sprache das greifbare Leben gleichsam der Gesamtseele einer menschlichen Gesellschaft darstellt und die menschlichen Gesellschaften in ihren größten und weitesten Erscheinungen doch nicht bloß als gleichgültig nebeneinander bestehende Teilgruppen eines großen, zu einer bestimmten Zeit bestehenden nationalen oder auch internationalen Körpers begriffen werden können, sondern vielmehr als die Gesellschaften verschiedener, seelisch weit voneinander abweichender Zeitalter, ergeben sich dann nicht gänzlich neue Aufgaben und Grundlagen für jedes historische Drama? Muß dann nicht das herkömmliche Drama der geschichtlichen Begebenheit, das der Hauptsache nach nur dadurch als historisch charakterisiert zu werden pflegt, daß uns aus unserer Lernzeit her bekannt

ist, wie seine Personen diesem oder jenem Jahrhundert angehören: — muß es nicht dadurch erst wirklich recht historisch unterbaut werden, daß sein gesellschaftliches Milieu vornehmlich auch durch die Sprache deutlich dahin charakterisiert wird, daß es einer bestimmten Vergangenheit angehöre? Und ergiebt sich nicht weiterhin aus diesem Zusammenhang noch ein ganz anderes historisches Drama, als das bisher gepflegte, nämlich das sozialpsychische oder das Drama des historischen Zustandes, wie man sich früher ausgedrückt haben würde: ein Drama, das uns die Leiden, Schicksale, Katastrophen der gesellschaftlichen Schichten, der Volksseele von ehedem in der Sprache von ehedem als dem einzig und allein charakteristischen sozialpsychischen Gewande zeigt? — Anfänge eines solchen Dramas, die sich an Schillers, an Grabbes Namen knüpfen, hat Hauptmann in seinem „Florian Geyer" zu einer der Absicht des Dichters nach klaren, neuen Art des dramatischen Kunstwerks aufzubauen versucht.

„Florian Geyer", benannt nach einem der Hauptführer des Bauernkrieges von 1525, führt in die Reformationszeit. Es ist, im weitesten genommen, das Wagnis, die deutsche Volksseele dieser Zeit auf der Bühne aufleben zu lassen. Und dies Ziel wird zunächst durch Behandlung der Sprache erstrebt. Alle Personen reden, unter den für das Verständnis der Gegenwart unerläßlichen Einschränkungen, die Sprache des 16. Jahrhunderts, und zwar ebenso dem Wortschatz wie dem Satzbau nach. Aber noch über die Sprache hinaus wird der kulturgeschichtliche Seelenzustand des 16. Jahrhunderts in jedem Sinne aufgesucht: die nach unserem begrifflich viel nüancierteren und sittlich viel zersetzteren Empfinden rohe und gewaltthätige Seele des 16. Jahrhunderts tritt auch in Haltung und Handlungsweise der Personen ständig in Erscheinung. Und erst innerhalb dieses großen zeitpsychischen Diapasons bildet sich die besondere dramatische Handlung.

Diese Handlung aber ist dann wiederum und noch einmal im engeren Sinne sozialpsychisch, denn der Held derselben ist eine Klasse des Volkes, sind die Bauern: ihr unglücklicher Aufstand gegen die weltlichen und geistlichen Grundherren, gegen Adel und

Fürsten, ihr zumeist recht unklar geartetes Streben nach einer anderen Verfassung des Reiches, die ihren Bedürfnissen besser gerecht würde, ist der besondere Vorwurf des Dramas. Und die Behandlung im einzelnen ist dann ähnlich der Bewältigung des Stoffes in den „Webern". Wie dort so erscheinen hier über der großen Masse als dem Gesamthelden besondere Führer: einige Bauern und vor allem der zu den Bauern übergegangene, ihre Ideale teilende Ritter Florian Geyer. Und die Katastrophe tritt hier wie dort in verwandter Weise ein: die politischen Gewalten überwinden die soziale Revolution, und in dem Kampfe fallen Gerechte wie Ungerechte; die geschichtliche Notwendigkeit fährt unerbittlich daher, die besonderen Wünsche des bäuerlichen Kollektivhelden, an sich vielleicht ideales Recht, werden ins Unrecht gesetzt durch die brutale Macht der allgemeinen Interessen. Es ist ein Kampf ums Dasein und eine Niederlage im großen; von sittlichen Gesetzen, vom Triumphe des Guten ist nicht die Rede.

In der Schicksalsidee, wie man sie hier ausgesprochen finden kann, scheint die innere Notwendigkeit beschlossen zu liegen, soziale Massendramen historisch zu fassen. Denn wer würde sich so leicht bei dem Gedanken beruhigen können, zu sehen, wie ganze Volksschichten in einer nur gedachten Krisis allgemeinen sozialpsychischen Lebens selbst auch nur scheinbar ungerecht zu Grunde gehen? Nur die Thatsache, daß solche Katastrophen wirklich vorgekommen zu sein scheinen, berechtigt doch wohl nach dem überwiegenden Urteil der Zeitgenossen zu ihrer dramatischen Bearbeitung. Auch die „Weber" sind im Grunde ein historisches Drama. —

Wie dem auch sei, Hauptmann hat in „Florian Geyer" den Weg gewählt, in der allgemeinen seelischen Welt der Reformationszeit den Bauernstand als Helden kämpfen, kurze Zeit siegen und dann untergehen zu lassen. Ein vom Standpunkte des Historikers und auch wohl des allgemeinen geschichtlichen Verständnisses der Gegenwart aus ungeheures Wagnis! Ungeheuer an sich, doppelt ungeheuer für eine Zeit, deren Volksseele an erster Stelle und im allgemeinsten Sinne doch

nicht durch die sozialagrarische, sondern durch die ganz anders geartete reformatorische Bewegung erfüllt war. Ließ sich da die religiöse Bewegung wirklich von der ersten Stelle weg und zur Seite schieben? Immer und immer wieder drängt sie sich hervor: neben die Vertreter des bäuerlich-gutsherrlichen Zwistes treten Humanisten, Reformatoren, Papisten. Gewiß wird dadurch das Bild reicher, und mit großer Kunst ist für seine Entfaltung durch die fünf Akte des Dramas und das prächtige Vorspiel hindurch gesorgt. Gleichwohl verwirren sich die Fäden, und wo das nicht der Fall ist, werden sie nur mit Anstrengung und darum zu äußerlich auseinander- und zugleich zusammengehalten. Darüber kommen denn die Personen, die individuellen Begebenheiten, das Gerüst der Handlung zu kurz. Und auch der „Bauernheld“ als Collectivum verschwindet unter dem Druck verworrener Gegensätze; erst im letzten Akt bekommen wir wirkliche Bauern deutlicher zu sehen, und diese nur im kläglichsten Zustand, im Augenblick jähen Niedergangs ihrer Sache.

Indes hier soll nicht kritisiert werden; Werturteile, ja auch nur das Aufdecken der Konsequenzen bestimmter Anschauungen, soweit es in Urteil umschlägt, liegen der Absicht dieses Buches gänzlich fern. Nur die ungeheuren Schwierigkeiten des kulturgeschichtlichen Dramas im vorliegenden Falle, bei dem einmal gewählten Stoffe galt es zu betonen.

Und auch die allgemeinen Schwierigkeiten, die sich bei verwandten Versuchen stets wieder einfinden werden, sind außerordentlich. Die Volksseele einer bestimmten Zeit soll wenigstens in ihrem wichtigsten Organe, der Sprache der Zeit, darüber hinaus aber auch an sich im jeweils besonderen Charakter der Triebe und Handlungen, zum Tönen, zum Leben gebracht werden. Welche Studien, welche Kraft und Dressur der Einbildungskraft sind da von nöten! Und auf dieser allgemeinen Grundlage soll sich die Psyche eines bestimmten Standes, bestimmter sozialer Kreise wieder von dem Allgemeinen abheben, und auf dieser begrenzten Grundlage dann nochmals die Seele und der Charakter bestimmter Individuen!

Gleichwohl liegt nach dieser Richtung unzweifelhaft eine

der großen dramatischen Aufgaben der Zukunft, auf die eine gewaltige, klare und echte Linie der Entwicklung bereits von Goethes „Götz" und Schillers „Tell" her hinweist. Sollen auf der Bühne wieder die großen Angelegenheiten der Menschheit, nicht bloß die Fragen der mehr privaten und intimen Kreise des Lebens verhandelt werden, so muß der Schritt zu dem großen kulturhistorischen Drama und im besonderen auch zum sozialen Drama der Vergangenheit gethan werden.

Gerhart Hauptmann hat dem naturalistisch-impressionistischen Drama in Deutschland als deutscher Dichter die vornehmlichste Bahn gebrochen. Neben ihm aber steht noch eine ganze Reihe von teilweis nicht unbedeutenden Dichtern, die man doch nicht nur als seine Schüler, ja nicht einmal bloß als seine Umgebung oder als seine Nachfolger bezeichnen kann: von denselben allgemeinen Tendenzen der Entwicklung erreicht und gehoben, haben sie zum großen Teil selbständig ihren Weg gemacht, — soweit denn überhaupt einem Individuum innerhalb der treibenden sozialpsychischen Kräfte seiner Zeit Selbständigkeit zu wahren vergönnt ist. Werden sie hier kürzer behandelt, so liegt das in der Konsequenz eines Verfahrens, dessen Absicht vor allem auf gedrungene Darstellung geht, und dem es deshalb von Wert war, einen Dichter, und natürlich den wichtigsten, als für eine ganze Richtung repräsentativ herauszugreifen.

Von diesen Dichtern wäre an erster Stelle wohl Max Halbe (geb. 1865) zu erwähnen mit seinen Dramen „Eisgang" (1892), „Jugend" (1893), „Mutter Erde" (1898) und „Die Heimatlosen" (1899). Halbe ist vor allem Virtuos der Zustandsschilderung, bleibt aber auch gern in dieser stecken. Da, wo es ihm gelungen ist, die behagliche Breite eines dramatischen Impressionismus mit den Katastrophengesetzen des alten Dramas innig zu durchdringen, hat er am meisten den Sinn des großen Publikums der neunziger Jahre getroffen: darum war damals die „Jugend" sein erfolgreichstes Drama. Noch feiner und sicherer in der impressionistischen Technik als Halbe ist vielleicht Georg Hirschfeld (geb. 1873), und in der Schärfe der Beobachtung übertrifft er selbst Hauptmann, —

wenigstens läßt sich das auf Grund seines ersten Stückes, des Einakters „Zu Hause" (1893), sagen. „Die Mütter" (1895) zeigten dann freilich ein Nachlassen der impressionistischen Kraft, mindestens in der Belebung der Nebenfiguren. Was aber bei Hirschfeld bestehen blieb und sich späterhin noch erweitert hat, das ist das Haftenbleiben am Skizzenhaften, an der Wiedergabe eines bloßen, oft recht kleinen und unbedeutenden Stückes Leben, — es ist, als lese man eine ins Dramatische erhobene Skizze oder auch eine Skizzensammlung der Kunsterzählung: das Problem der Kombination impressionistischer Kleinmalerei und dramatischer Schürzung, die schwierigste freilich aller Aufgaben für den naturalistisch-impressionistischen Dramatiker, ist nicht gelöst, vielfach nicht einmal recht ergriffen.

Erwähnen wir im übrigen nur kurz noch Karl Hauptmann (geb. 1858), den nicht unbedeutenden Bruder Gerharts, und von Österreichern Arthur Schnitzler mit seinen dramatischen Jugendarbeiten, sowie Philipp Langmann (geb. 1862), und bemerken wir endlich noch, daß der naturalistische Impressionismus auch schon früh in die Komödie und das satirische Schauspiel gedrungen war, wie er denn von einem innerlichen Zuge zum Tragikomischen naturgemäß beherrscht wird: Ernst von Wolzogens „Lumpengesindel" und Otto Erich Hartlebens „Angèle" wären hier schon aus dem Anfang der neunziger Jahre zu nennen.

Im übrigen erwies sich die ganze Richtung in ihrer Reinheit nicht eben sehr fruchtbar, wie denn auch Gerhart Hauptmann selbst schon um die Mitte der neunziger Jahre über sie hinausgewachsen war. Sie verrohte vielmehr in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehntes, entweder in der Richtung, daß das Äußerste an bloßem, wo möglich rein physiologischem Impressionismus, wenn auch mit Ernst und ehrlichem Bestreben, geboten wurde, oder so, daß bei entschiedener Begabung für das Dramatische zwar der Impressionismus besser der allgemeinen dramatischen Idee angepaßt, zugleich aber auch alle Anmut verloren und derbe Schlager beliebt wurden.

* * *

3. Allein war denn auch nur bis in die ersten neunziger Jahre hinein ein physiologischer Impressionismus wirklich der Alleinherrscher geblieben? Ist das Drama nicht eine Dichtungsform, die, vornehmlich gerade wegen der stark betonten Äußerlichkeiten, um so mehr auch das Innerliche widerzuspiegeln hat? Ist es daher ohne eingehende Psychologie überhaupt denkbar? Die beste Antwort auf diese Fragen liegt in der Thatsache, daß das Drama entwicklungsgeschichtlich überhaupt immer erst in Zeiten höher entfalteten — und das heißt bewußt und spontan ausdrucksfähig gewordenen — Seelenlebens auftritt. So ist denn auch das physiologisch-impressionistische Drama stets zugleich von psychologischen Motiven erfüllt gewesen, wenn diese Motive auch zumeist mehr sozial- als individual-psychologischen Charakters waren, und es ist dieses Wesen auch in der bisher gegebenen Darstellung in einem gewissen Schwanken der Charakteristik zwischen physiologisch und psychologisch zum entsprechenden Ausdruck gelangt. Im ganzen aber ließ sich natürlich unter diesen Umständen leicht, in kaum merklichen Schritten ein Übergang zu immer stärkerer Betonung des Psychischen vollziehen: und schließlich mußte ein in der Hauptsache psychologisch charakterisiertes impressionistisches Drama das Ergebnis sein.

Zunächst aber trat doch eine etwas anders geartete Entwicklung in den Vordergrund. Es versteht sich nach dem Gesagten leicht, daß nirgends fast energischer und deutlicher als auf dem Gebiete des Dramas seit Anfang der neunziger Jahre Gemüt und Einbildungskraft es gegenüber dem mehr vom Verstande getragenen dichterischen Betrieb eines äußerlichen Impressionismus zu Gegenwirkungen brachten: man suchte das dem Herzen Entsprechende, ja das Phantastische. Und das fand sich nun zunächst nicht so sehr im rein psychologischen als vielmehr im Märchen- und Traumdrama, die ja beide im Grunde nur dadurch verschieden sind, daß im Märchen eine phantastische Handlung alsbald einsetzt, während im Traumdrama erst innerhalb des Stückes selbst die Fabel von einem realen Untergrunde in phantastische Handlungen übergeführt wird. Technisch nahegelegt aber wurde diese entschiedene Reaktion

noch außerdem von dem Augenblick an, da die physiologisch-impressionistische Kunst bis zu einer solchen Kraft der Illusionsfähigkeit gesteigert war, daß man ihr das Vermögen zutrauen konnte, selbst das Märchen- und Traumhafteste auf der Bühne wahrscheinlich zu machen. Mit dem Traum- und Märchendrama aber verbanden sich alsbald, bald laut, bald leise, symbolistische Elemente. Das Märchen und der künstlerische Traum, die seherische Dichtung, sind Formen urzeitlicher Phantasiethätigkeit: in frühen Zeiten treten sie instinktiv und spielerisch auf, ohne tiefen Inhalt oder wenigstens so, daß ihre Träger sich dieses Inhalts, wenn er da ist, nicht voll bewußt werden. Gewiß wird nun namentlich das Märchen auch heute noch so fortgebildet, aus bloßer Lust am Fabulieren; aber es bildet als solches nicht eine entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvolle Form unserer Dichtung. Wo Traum und Märchen sich heute der hohen Poesie nähern, da geschieht das vielmehr nicht triebmäßig, sondern bewußt, und darum steht hinter diesen Formen jetzt stets ein höherer Gehalt: und die äußeren Vorgänge erscheinen symbolisch. Wir sehen in solchem Falle das bunte Spiel der Vorgänge, bei dem wir uns nicht beruhigen, gleichsam als einen Vorhang an, den es zurückzuschlagen gilt, um hinter ihm das eigentliche Ereignis zu erblicken.

Symbolismus in diesem Sinne ist also von dem modernen Märchendrama unzertrennlich, es sei denn, daß dieses musikalisch abgewandelt wird in der Art, daß es durch die Musik zunächst nur, der urzeitlichen Wirkung gleich, auf die Nerven und von diesen erst auf die Empfindungen und Gefühle gehen will. Darum haben schon die Romantiker das Märchen symbolisiert. Und ein Gleiches wie vom Märchen gilt von der Heldensage, insofern sie im modernen Drama aufleben soll. Bereits in Hebbels „Nibelungen" beruhen die Abweichungen von der Gestaltung der Sage im alten Epos vornehmlich auf der Einführung symbolischer Züge; und die Personen sind fast nur noch Träger von Ideen. Ähnlich steht es bekanntlich auch schon mit den in diesem Zusammenhang in Betracht kommenden Musikdramen Wagners. Und schreitet der Dichter heute zur Ein-

führung auch nur wunderbarer Züge im Drama fort, so kann selbst das nur geschehen in der Absicht, symbolisch zu wirken, oder in der unbewußten Anwendung eines Kunstmittels, das auch gegen die Absichten des Dichters symbolisch wirken wird.

Aus alledem ergiebt sich, daß das phantastische Reaktionsgefühl gegen den physiologischen Impressionismus notwendig symbolistische Züge annehmen mußte. Wurde aber das Märchen einige Jahre hindurch geradezu zur dramatischen Lieblingsform der Zeit, so mag noch ein anderes Motiv mitgespielt haben. Über all dem eingehenden Studium des Äußeren hatte man wirklich die dramatische Psychologie als besondere Kunst gleichsam halb verlernt. Jetzt beherrschte man den Apparat äußerer Illusionen und schritt unwillkürlich weiter auf die tieferen psychologischen Probleme zu. Wo und wie aber konnte man da am leichtesten lernen, ohne doch den Schüler zu zeigen? Gewiß im und am Märchendrama. Wie der primitive physiologische Impressionismus die Armeleutewelt aufgesucht hatte, so bewegte sich daher der primitive psychologische Impressionismus in der Traum- und Märchenwelt, und öfters, wie z. B. in Hauptmanns „Hannele", haben beide Welten sich in einem Kunstwerk zusammengefunden.

Das Erscheinen des symbolistischen Dramas wurde angekündigt durch Wildenbruchs „Heiliges Lachen" (Februar 1892), ein Tendenzstück gegen den vom Kaiser verdammten politischen Pessimismus, künstlerisch betrachtet eine grobe symbolistische Zimmermannsarbeit. Denn Wildenbruch hatte von dem neuen Prinzip nur das Äußerlichste erfaßt: Emblem und Allegorie. Nicht viel weiter gelangte er aber auch im „Willehalm" (1897). Wie viel reicher und feiner hatte da inzwischen schon der Wiener Musiker Adalbert von Goldschmidt (geb. 1848) die Allegorie dem Symbolismus in seinem Melodrama „Gaea" dienstbar gemacht, einem Mysterium der menschlichen Entwicklungsgeschichte nach moderner Auffassung! Und fast noch lebendiger war dann die Allegorie gebraucht, ja fast schon wieder zu voller Wirklichkeit verklärt worden in der buddhistischen Trilogie Hans von Gumppenbergs „Alles und Nichts" (1894). Es ist dem Stoffe nach wie ein menschlicheres Gegenstück zu Goldschmidts

„Gaea“: die gegensätzliche Entwicklung des Realisten, der sich mit allen seinen Diesseitswünschen in die Welt einnistet, und des entsagenden Idealisten wird geschildert; und die Krone wirklichen Glückes fällt dem Idealisten zu. Im ganzen aber ergab sich als die Form des Symbolismus, die volkstümlich wurde, doch durchaus das Traum- und noch früher das Märchendrama; und man mag bei Erwähnung dieser Thatsache wohl der Märchendramen Raimunds rückwärts gedenken, die bis heute der deutschen Bühne nicht verloren gegangen sind und eben in den Jahren des neuen Märchenspiels zum Teil etwas wie eine Auferstehung gefeiert haben.

Im übrigen konnten die Stoffe zu den neuen Dramen am besten fremden Litteraturen entnommen werden, namentlich den phantastischen des Orients. Und damit war dann die Möglichkeit eines entscheidenden Wurfes für einen Dichter gegeben, der vornehmlich formbegabt, aneignungsfähig und litterarhistorisch imprägniert war. Dieser Dichter war Ludwig Fulda (geb. 1862). Im Jahre 1892 gelangte Fuldas „Talisman“ auf die Bühne. Der außerordentliche Erfolg dieses Stückes wurde gewiß teilweis mit dem Stoffe verdankt: ein junger König angehenden Caesarenwahns wird von dem klugen Omar dadurch geheilt, daß ihm ein ganz augenscheinlicher Irrtum, in den er sich und seinen Hof und sein Volk verstrickt hat, von einem kleinen Mädchen nachgewiesen wird: worauf er beschließt, künftig mit Rat seines Volkes zu regieren, um vor bösen Versehen gegenüber der Wirklichkeit der Thatsachen bewahrt zu sein. Allein daneben war es doch nicht minder der leichte, frohe Ton des orientalischen Märchens, der anzog und entzückte. Freilich in dieser einfachen Form nur kurze Zeit. Wenige Jahre später hat Fulda dem „Talisman“ ein zweites Märchendrama folgen lassen, den „Sohn des Kalifen“, — ohne Glück: die reine Märchenstimmung war schon vorüber. Zu gute kam sie dagegen noch einem Stücke, das fast gleichzeitig mit Fuldas „Talisman“ auftauchte, der Bearbeitung des indischen Dramas Mritschhakatikâ, die Emil Pohl, ein älterer Dichter, in schön gebauten Versen unter dem Namen

„Vasantasena" auf die Bühne brachte. Volle Berührung mit der naturalistisch-impressionistischen Richtung und damit volle Einordnung in den allgemeinen litterarischen Verlauf gewann das neue symbolistische Drama aber erst durch Gerhart Hauptmanns Fiebertraumstück „Hannele".

Hauptmann hat im ganzen drei symbolistische Dramen geschaffen, „Hannele" (1893), die „Versunkene Glocke" (1898) und „Schluck und Jau" (1899). Von ihnen verhält sich „Schluck und Jau" zu den beiden anderen Stücken etwa so wie der „Biberpelz" oder „College Crampton" zu den naturalistischen Familiendramen: es ist, wie Hauptmann es ausdrückt, ein Spiel zu Scherz und Schimpf, eine Art Tragikomödie, eine scherzhafte, humoristische Auflösung gleichsam der symbolistischen Kunstform. Den Gipfelpunkt aber der symbolistischen Kunst Hauptmanns bezeichnet die „Versunkene Glocke", wie „Hannele" den Anfang. „Hannele", im Grunde eine einzige große Scene, stellt die Fieberträume eines unglücklichen jungen Mädchens dar, das, ein Bastardkind, von seinem Stiefvater, einem rohen Maurer, aufs schändlichste behandelt, gemartert, geschlagen und schließlich in die dunkle Nacht hinausgestoßen, in halber religiöser Ekstase den Tod im Dorfteiche gesucht hat, aus dem es einen Zuruf der ihm im Tode vorangegangenen Mutter zu hören geglaubt, das aber noch lebend aus dem Wasser gezogen worden ist. Im Armenhause von der milden Hand des Schulmeisters gebettet, von dem treuen Auge einer Diakonissin bewacht, erschaut nun Hannele in Visionen, die dem Zuschauer in voller Gegenwärtigkeit vorgeführt werden, ihr letztes Stündlein, ihren Tod und die Vorbereitungen zu ihrer Fahrt in den Himmel: Begebenheiten, in denen sich die persönlichen Anschauungen eines braven Menschenherzens, biblische Züge und volkstümliche Überlieferungen, Individuelles und Allgemeines, Verquickungen einer jungfräulich sich regenden Neigung zu dem verehrten Schulmeister mit Funken himmlischer Liebe zu einem ergreifenden Ganzen mischen.

Vom formalen Standpunkte aus betrachtet ist „Hannele" ein überaus schwieriger Versuch symbolistischer Dramatik. Der

Dichter traut sich eine solche Gewalt der Illusion zu, daß er realistische Scenen von größter Entschiedenheit unmittelbar neben die feinsten Gewebe supranaturalistischer Vorgänge stellt. Ist nun diese Kraftprobe der impressionistischen Technik sowohl in den diesseitigen wie in den jenseitigen Scenen gelungen? Nach dem Durchschnitt der Aufnahme, die das Drama bei den Zuschauern gefunden hat, sollte man glauben: ja[1]. Doch scheint die Zahl derjenigen, welche der jähe Wechsel von Himmel und Erde gleichwohl aus der Illusion gerissen hat, nicht ganz gering zu sein; und jedenfalls hat der Dichter selbst in seinem symbolistischen Hauptwerk, der „Versunkenen Glocke", den Gegensatz gemildert. Wodurch, kann erst nach einer kurzen Übersicht über den Inhalt dieses Dramas verdeutlicht werden.

Die „Versunkene Glocke" ist im Grunde die Mär von der Unmöglichkeit des schöpferischen Triebes des Pantheismus, falls er alle Weiten seiner Weltanschauung ausmessen will. Wir werden in eine Märchenumgebung versetzt, in der zwei Welten sichtbar vorgeführt werden, außerdem aber zwei Welten sinnlich anklingen. Die beiden ersten Welten sind die der Menschen und die einer Natur, deren Kräfte, wenn auch untermenschlich, so doch psychisch belebt gedacht werden und in Gestalten deutsch-volkstümlicher Phantasie verkörpert sind: dem Nickelmann, dem Waldschratt, den Elfen, den Holzmännerchen und Holzweiberchen. Zwischen beiden Welten vermitteln die alte Wittichen, ein Waldweib im Gebirg, das von den Menschen drunten im Thal für eine Hexe gehalten wird: eine menschliche Gestalt, der die Naturgewalten familiär sind, und Rautendelein, eine Extraktgestalt gleichsam der Kräfte der Natur, die sich hinsehnt in die höher beseelte Welt der Menschen. Die beiden nur anklingenden Welten sind die des Christentums mit seinem Gefühl der Sünde und seinem Gebot der Reue, mit seiner Überzeugung, daß der Mensch aus eigenen Kräften nichts vermöge und gut sein könne nur aus der Macht des Christengottes,

---

[1] Interessant sind die Bemerkungen Schlenthers, Hauptmann[2] S. 181 f., über die Schwierigkeiten der schauspielerischen Bewältigung.

und die Welt des germanischen Mythos, dessen Götter im Bewußtsein ihrer Vergänglichkeit doch voll frohen Heldentums dahinleben, Vorbilder eines menschlichen Heroismus, der nach allem greift, selbst nach den Sternen.

In die Welt der Menschen hineingeboren ist der Künstler, der Glockengießer Heinrich. Und trotz eines unbewußt in ihm waltenden Strebens nach Vollgewalt im Bereich und mit den Mitteln des ganzen großen belebten Alls sieht er sich in dieser Welt, die zugleich die Welt des Christentums ist, festgehalten durch sein Weib, das ihn nicht versteht, durch seine Kinder, durch die Gemeinde, für die er ohne innere Befriedigung die Glocke eines hoch am Bergesabhang gelegenen Kirchleins schafft. Da stürzen die Wesen der zweiten Welt, der Welt der Naturgewalten, die Glocke während des Transportes zur Höhe ins Thal, hinab in die dunklen Fluten eines Bergsees: sie vereiteln die Entheiligung ihrer Regionen durch die Kirche. Dem Künstler aber bedeutet diese Katastrophe schließlich nach herbem Schmerz einen glückbringenden Umschwung: selbst mit in den Sturz — „war's willig? widerwillig?" — verwickelt, gelangt er durch die alte Wittichen und Rautendelein in Verkehr mit jener anderen, den Menschen und dem Christengott abgewandten Welt, mit der Welt eines pantheistischen Glaubens. Und selbst im tiefsten Herzen Pantheist, sucht er sie alsbald schöpferisch zu bewältigen. Er zieht hinauf in die Berge; er will ein Glockenspiel von unerhörter Gewalt schaffen, das, in einem Sonnentempel aufgehängt, die Harmonie der Sphären tönen soll:

> mit wetternder Posaunen Laut
> Mach' es verstummen aller Kirchen Glocken
> Und künde, sich im Jauchzen überschlagend,
> Die Neugeburt des Lichtes in der Welt, —:

und er zwingt zur Durchführung dieses Planes die Naturgewalten mit der Vermessenheit menschlicher Ungeduld in seine Dienste.

Und nun erlebt er, daß er doch selbst nur Teil ist dieser großen Welt des Alls, nicht ihr Bezwinger und Beherrscher. Die Naturgewalten empören sich, die Menschen stürmen gegen

ihn an — er besiegt sie anscheinend: da treffen ihn die tiefsten Harmonien, die Grundtöne christlich-menschlicher Lebensauffassung: er erfährt, daß sein Weib das Opfer seines übermenschlichen Strebens geworden ist; seine Kinder erscheinen vor ihm mit dem bauchigen Krüglein, in das sie die Thränen der Mutter gesammelt; von dem Schemen der Mutter, die sich in den Bergsee gestürzt hatte, berührt, tönt die versunkene Glocke in immer stärkeren Pulsen hinauf in seine andere Welt. Da wird er schwach: er verläßt den Ort seiner neuen Wirksamkeit, verläßt Rautendelein, bricht mit Natur und Naturgewalten. Aber die Schwäche rächt sich an ihm; er ist seinem Innersten untreu geworden, und so bleibt ihm nichts übrig als der Tod, der ihn mitleidig aufsucht.

Man sieht: auch hier ist das Schema des naturalistisch-impressionistischen Dramas der früheren Zeit des Dichters noch nicht oder wenigstens noch nicht völlig verlassen: die Anlage zu einem Aufgehen und Scheitern in schöpferisch-drangsamem Pantheismus liegt bei Heinrich vor; ausgelöst wird sie durch seine Bekanntschaft mit der zweiten Welt. Nur daß diese Welt sich weniger in die seine eindrängt, als daß er sie aufsucht. Dadurch wird der Held des Dramas aktiv; er leidet nicht nur, er verteidigt sich nicht bloß, er kämpft, er hat die Kraft vorwärts weisenden Wollens. So kommt mehr Handlung in das Stück; es ist nicht nur in der Art der naturalistischen Stücke Katastrophe; dem Schicksal tritt nicht bloß ein mit dem gegebenen Milieu unverträglicher, sondern ein für eine andere Welt geschaffener und dieser zustrebender Mensch entgegen: und so zermalmt es zwar, wie früher, aber erst nach langem und wechselvollem Widerstand. Und in diesem Kampfe handelt es sich nicht mehr um die bloße halb physiologische Frage des Daseins, sondern um die höchsten Probleme der Menschheit. Gewiß ist Heinrich ein Zeittypus; er ist in gewissem Sinne der Nietzschesche Übermensch und er verkörpert das künstlerische Schaffensideal, das wenige Jahre vor dem Erscheinen der „Versunkenen Glocke“ in Langbehns Buche „Rembrandt als Erzieher“ als das höchste menschliche Ideal überhaupt bezeichnet

worden war, entsprechend der vornehmlich künstlerischen Vorwärtsentwicklung der Nation seit den fünfziger Jahren. Aber das Drama geht doch über all das noch hinaus. Das Thema des Pantheismus mit seinen zahlreichen Variationen ist das große Problem der europäischen Welt seit den Tagen Giordano Brunos; die Neuzeit lebt und webt in ihm; über Jahrhunderte erstrecken sich die Lösungsversuche der Fragen, welche die „Versunkene Glocke" anregt.

So ist auch die Form nicht mehr die des naturalistischen Impressionismus. Sie ist sozusagen dauerhafter empfunden als bloß modern, und sie nimmt darum manches vom alten Drama auf. Der Inhalt des Ganzen ist zwar einfach und läßt der Schilderung Raum; dennoch ergiebt sich gegenüber dem reinen Katastrophendrama ein Mehr von Handlung, und zu deren Lösung werden einige Verwicklungen nicht gescheut. Fernab stehen wir dem Intriguendrama, aber auch die Grenze des Zustandsdramas ist überschritten. Eine neue Auffassung des Schicksals, dem gegenüber die Selbständigkeit des Helden größer erscheint als bisher, schafft eine neue dramatische Form.

Und auch im Einzelnen der Technik vollzieht sich ein Ausgleich zwischen alt und neu. Das Märchendrama scheint den Vers zu verlangen: er tritt auf, und zwar in einzelnen Partien in großer Schönheit und Vollendung. Aber gleichwohl bleiben die wesentlichen Errungenschaften des naturalistischen Impressionismus. Die Charakteristik ist scharf und scheut keine Härten. Für den Bau der Sprache und des Verses ist es bezeichnend, daß mitten unter hochdeutsch redenden Personen die alte Wittichen sich ihres ebenfalls in Verse gebrachten gründlich dialektischen Schlesisch bedienen kann, ohne daß das in Sprache wie Rhythmus auffällt. Ja gerade der Vers wirkt hier versöhnend. Das krasse Nebeneinander von Wirklichkeits- und Phantasiescenen in „Hanneles Himmelfahrt" wird dadurch vermieden; die höhere Form mildert, ja verbindet die Gegensätze.

Nach der „Versunkenen Glocke" ist Hauptmann neuerdings noch einmal in „Schluck und Jau" (1899) halb und halb auf die Form des Märchendramas zurückgekommen. Schluck und

Jau sind zwei arme Teufel und Trunkenbolde, die an den Thoren eines märchenhaften Fürstenschlosses aufgegriffen werden und durch entsprechende Simulationen des Hofpersonals unter Teilnahme des wirklichen Fürsten dazu gebracht werden sollen, sich selbst für Fürst und Fürstin zu halten: ein Experiment, das bei Schluck zum Erschrecken gut, bei Jau, hier auch nicht in seinem ganzen möglichen Umfang unternommen, weniger gelingt. Der Stoff ist alt, die Behandlung schwerfällig. Zwar führen die bewußten Anlehnungen an Shakespeare sowohl in der Sprache wie in der Zeichnung der beiden Rüpel, der heitere Märchenton, der namentlich bei Erwähnung der zarten Liebe des Fürsten zur Sidselill angeschlagen wird, und nicht minder auch die skizzierende Art der Charakterzeichnung in der Schilderung des Hofes und Hofgesindes ohne Fährlichkeit in das romantische Land, das hier und da etwa als das Land der französischen Liebeshöfe angedeutet wird. Aber man sieht: was den Dichter eigentlich fesselt, ist doch nicht die bunte Seifenblase eines verworrenen Geschehens, sondern die Charakteristik der seelischen Regungen im Grunde nur einer Person, des armen Muß-Fürsten Schluck. Auch insofern stellt sich „Schluck und Jau“ neben „Kollege Crampton“. In beiden Stücken liegen zunächst und eigentlich Charakterstudien vor.

Und begann nicht auch schon in der „Versunkenen Glocke“ im Grunde das psychologische Interesse zu überwiegen? Aus dem Symbolismus heraus schreitet der Dichter einer neuen Entwicklungsperiode, der eines ausgesprochenen Psychologismus, zu.

Indes war die Periode des Traum- und Märchendramas mit den Werken Hauptmanns keineswegs erschöpft und abgeschlossen. So brachte z. B. auch Ernst Rosmer (Elsa Bernstein) nach Dramen eines naturalistischen Impressionismus, der aus dem Physiologischen schon stark ins Psychologische übergriff, in den „Königskindern“ von 1895 ein Märchendrama. Aber entwicklungsgeschichtlich gelangte die Dichterin doch nicht über den scharfen Dualismus von Naturalismus und Phantasma hinaus, der „Hannele“ kennzeichnet, wenn sie auch zur Versöhnung des Gegensatzes ein neues Moment, nämlich die Ver-

wendung von Musik, einführte. Unter den späteren Märchendramen aber wären vor allem wohl Sudermanns „Drei Reiherfedern“ zu erwähnen, eine in hurtigen Versen dramatisierte, im Grunde aber epische Geschichte von einem Prinzen, der vergebens nach einem Ideale sucht, dessen Besitz ihm schon in seinem Weibe geschenkt ist, und darüber dies Ideal verliert.

* * *

4. Aber auch mit dem Märchen- und Traumdrama waren die Versuche, auf mittelbarem Wege gleichsam zum psychologischen Drama zu gelangen, noch keineswegs abgeschlossen. Worin die eigentliche Schwierigkeit lag, direkt vorwärts zu bringen, inwiefern namentlich die Konkurrenz von hochstehender Psychologie und klarer, auf sicherer Weltanschauung begründeter Schicksalsidee erst ein wirklich einheitliches Drama der Gegenwart erzeugen kann, und inwieweit bei diesem notwendigen Zusammenwirken der Faktor der Schicksalsidee bisher noch versagte, davon wird erst später eingehend die Rede sein können.

Sicher ist, daß man sich um die Mitte der neunziger Jahre in Deutschland einstweilen mit einem schwachen Ersatzmittel der Weltanschauung behalf, der Stimmung — jener persönlichen Stimmung des Dichters, die wir, wie bereits öfter betont, schon in der Lyrik und in der Kunsterzählung wie nicht minder auf dem Gebiete der bildenden Künste als erstes Übergangsmoment zu idealisierender Kunstübung kennen gelernt haben. Es trat also ein, was man wohl die lyrische Erweichung des Dramas genannt hat: eine schon vertiefte Psychologie zunächst des eigenen Ichs führte zur Verknüpfung der objektiven psychologischen Erfahrungen mit subjektiven Momenten der Stimmung.

Erste Spuren dieser Entwicklung lassen sich nun bereits früh wahrnehmen; entsprechend dem stärkeren psychologischen Gehalt des Dramas schon in den Formen des physiologischen Impressionismus wurden sie bereits bei dessen fortgeschrittensten Vertretern bemerkbar. So hat Hirschfeld bereits seit mindestens Mitte der neunziger Jahre elegische Momente und Charaktere,

deren Umrisse gleichsam duftig komponiert sind wie die Konturen in gewissen Gemälden der Kunst der Farbensymphoniker; ähnlich zeichnet Schnitzler in seinen frühesten Dichtungen; noch weiter endlich geht Ernst Rosmer, eine Dichterin, für deren von Anfang an zerflatternde und stimmungsvollere Produktion der Name des Dramas „Dämmerung" vom Jahre 1893 charakteristisch ist. Gleichzeitig aber mit ihr, ja vielleicht noch früher finden sich Spuren lyrischer Erweichung auch schon in den Dramen Hartlebens, des heimlich sentimentalen, offen ironischen Dichters, so in der „Angèle" von 1891, in „Hanna Jagert" von 1893 u. a. m.

Als dann neben dem naturalistischen Drama die Märchen- und Traumdichtung mit all ihren symbolistischen Elementen erblühte, da lag es in der Natur auch dieser Entwicklung, daß zugleich der dramatische Lyrismus stieg: denn Symbole wirken immer auf die langsam aufquellende, lyrisch charakterisierte Empfindung. Der Zusammenhang zeigt sich schon darin, daß diese Dramen wieder das musikalische Element, den Vers begünstigen; unmittelbar zu Tage tritt er in Hauptmanns „Versunkener Glocke".

Zum besonderen Kunstwerk ist das Drama der lyrischen Erweichung dann durch die namentlich neurologischen Experimenten nachgehende Gruppe um George und Hofmannsthal, vor allem durch Hofmannsthal selbst entwickelt worden; von ihm haben wir die Dramen „Gestern" (1892), „Der Tod Tizians" (1892), „Der Thor und der Tod" (1894), „Die Hochzeit der Sobeide" (1899) und „Der Abenteurer" (1899). In kleinen Scenen finden wir hier die große formale Kunst dieser Gruppe und vor allem Hofmannsthals selbst wieder: die Verse schmeicheln sich wie Musik ins Ohr; und nicht selten werden Töne hoher elegischer Weichheit angeschlagen. Aber das Ergebnis des Anhörens mehrerer von diesen Stücken ist dennoch die Eintönigkeit, wenn auch die Eintönigkeit der Anmut.

Kann es gelingen, das Drama, die objektivste aller Dichtungsformen, mit persönlichen Stimmungselementen so zu durchtränken, daß wir jeden Augenblick den Dichter vernehmen,

ohne daß die Gattung leidet? Schwerlich: die idealischen Elemente des großen Dramas müssen anderswoher kommen: aus einem Glauben, der Autor und Publikum zugleich und gleichmäßig erschüttert. Das wesentlich neurologische Drama aber ist ein Kind nervöser Einsamkeit und aristokratisch zurückgezogener Empfindung. So wird es, selbst im Falle günstigster psychologischer Veranlagung seiner Dichter, doch nur ein Nebenschoß bleiben am Baume der Dichtung auch der Gegenwart.

Ist aber diese psychologische Begabung selbst bei Hofmannsthal, um von den Kleineren zu schweigen, in jenem hohen Maße vorhanden, das für das moderne Drama unerläßlich ist? In seinem „Thor und Tod“ läßt Hofmannsthal Claudio sagen:

> Was weiß ich denn vom Menschenleben?
> Bin freilich scheinbar drin gestanden,
> Aber ich hab' es höchstens verstanden,
> Konnte mich nie darein verweben,
> Hab' mich niemals dran verloren.

Es könnten Verse eines Selbstbekenntnisses sein, so sehr entspricht ihrem Inhalt der Charakter des Dichters. Und nicht bloß der des Dichters allein, sondern sogar der der ganzen Gruppe. Hofmannsthal und verwandte Naturen sind viel zu sehr reizsame Neurologen, um Dramatiker zu sein. Sie haben die Welt der eigenen inneren Erfahrung abgetastet und abgelauscht bis auf die Nerven: daher die wunderbare Fülle ihrer Stimmungen. Aber die äußere Welt kennen sie gleichsam nur verstandesmäßig, denn die Nervenbeobachtung bildet nur den Sinn für verstandesmäßige Zergliederung aus. Und sie kennen die Welt auch nur oberflächlich, denn sie sind viel zu viel nur mit sich beschäftigt. Wie sollten sie da Dramatiker sein? Der Dramatiker wende seine Augen vor allem von sich weg: Kenntnis der Erscheinungs- und der Menschenfülle außer ihm sei seine erste Aufgabe. Erst an zweiter Stelle beobachte er dann scharf sein Inneres, um sein grundsätzlichstes Streben durch Selbsterkenntnis ergänzend zu vertiefen.

Gewiß war es nichtsdestoweniger entwicklungsgeschichtlich gleichsam nötig, das Drama bis in das Extrem der lyrischen Er-

weichung zu treiben; neue, unverlierbare Erweiterungen der dramatischen Kunst sind auch auf diesem Wege gewonnen worden. Aber eine neue Grundlage für das Ganze eines dramatischen Aufbaues wurde dabei nicht erreicht, — konnte nicht erreicht werden.

Es ist ein Urteil, das man auch über einen anderen Versuch eines ganz besonders neurologischen Stimmungsdramas wird fällen müssen, der vom Vlamland ausging, aber, wie die vlamische Kunst des 19. Jahrhunderts überhaupt, nicht ohne Wirkung im inneren Deutschland geblieben ist. Denn der Vlame, der diesen Versuch unternahm, Maeterlinck, steht zwar gleich den vlamischen Malern des Impressionismus und der Farbensymphonie und gleich den Meistern der belgischen Plastik technisch im engsten Zusammenhange mit der französischen Kunst, im Grunde aber ist er doch, wie diese Maler, germanisch; und in der besonders energischen Art, mit der er in der Luft liegende Probleme erfaßt und der Lösung zuführt, erweist er sich sogar als hervorragender Träger einer spezifischen germanisch-vlamischen Stammeseigenschaft, jener derb zugreifenden Kühnheit, welche die Vlamen schon des Mittelalters ausgezeichnet hat.

Maeterlinck veröffentlichte zuerst eine Gedichtsammlung „Serres chaudes“; bekannter wurde er aber erst durch seine Dramen, deren früheste, „La princesse Maleine“, „Les aveugles“ und „L'intruse“, wohl auch die für seine neurologische Technik, insofern diese Nachahmer gefunden hat, bezeichnendsten sind.

Das, was Maeterlinck in diesen Dramen erzählt, sind zeitlose Geschichten oder auch nur raumlose Zustände — so ist das Stück „Les aveugles“ eigentlich nur ein endloser, zu litaneimäßiger Narkose ausgedehnter Klagegesang über die Hilflosigkeit der Blinden —: höchstens daß durch die Schilderung des klimatischen und räumlichen Charakters der Typ der Niederlande leise hindurchschaut. Aber dieser Typ ist dann als der einer längst vergessenen, märchenhaften Zeit genommen. Und auch sonst zeigt die Handlung durchaus das Wesen des Märchenhaften: keine Spur von wirklichen Menschen mit Fleisch und Blut — Maeterlinck schreibt vor, daß die Rollen seiner Stücke durch

Marionetten gegeben werden sollen —; keine Anzeichen innerlicherer Motivierung, keine folgerichtige Geschlossenheit; im Gegenteil: Wunder auf Wunder und Spiritismus an allen Enden. Soweit dabei von einer Psychologie die Rede ist, ist es die der Urzeit und das heißt eben des Märchens: impulsive Entschlüsse, die stets unmittelbar ausgesprochen werden; ewige Analogieschlüsse an Stelle kausalen Denkens; Glaube an Zeichen und Vorbedeutungen; Zulassung der Natur als einer mit ihren Wirkungen ständig in das menschliche Leben eingreifenden gleichberechtigten Macht, einer Kameradin gleichsam der menschlichen Gesellschaft. Und in diesen Grenzen eines urzeitlichen Denkens herrscht auch urzeitliche Empfindung: alles fällt auf die Nerven allein, und von ihnen aus reagieren unmittelbar alle Gestalten.

Aber freilich: dieser ganze geistige Zustand wird nicht naiv wirksam in dem Sinne, daß der Autor in ihm instinktiv und triebmäßig lebte, geschweige denn, daß die Hörer dazu eingeladen würden, dies zu thun, sondern er wird bewußt und raffiniert durchgeführt mit den äußersten Mitteln eines modernen neurologischen Impressionismus.

Das Ergebnis ist natürlich, daß alles seltsam und sonderbar erscheint — seltsam und sonderbar sind Maeterlincks Lieblingsworte —, daß die Gestalten der Bühne wie noch mehr die Zuschauer von einer Nervenerregung in die andere fallen, daß sie verängstigt und erschrocken werden in dem Grade etwa, wie der Mensch unvordenklicher Zeiten einmal voll Grauens unbegreiflichen Naturgewalten gegenübergestanden haben mag. Und dieser Charakter der Dichtung wird noch gesteigert durch eine absichtlich unbeholfene Formgebung und gelegentliche Spannungen der Unverständlichkeit — Aufschiebungen nötiger Erklärungen, vorfrühe Einführung von Momenten und Gestalten, die eigentlich erst viel später gebraucht werden, u. dergl. mehr.

Was ist nun die Wirkung dieser sonderbaren Dichtung? In „Princesse Maleine“ erklärt der König einmal: „Jeder, der hierher kommt, wird krank.“ Das ist es. Diese Poesie fällt auf die Nerven; kein Zufall, daß eines Sinnes Beraubte, Blinde, Taube, daß Irrsinnige öfters in Maeterlincks Dramen

vorkommen. Die Wirkung ist fast direkt und beinah ausschließlich physiologisch: der Kreis der modernen poetischen Entwicklung zeigt sich in gewissem Sinne vollendet: von der Darstellung der physiologischen Erscheinungen ging sie aus und reduzierte deren Wirkungen auf Nerveneindrücke; jetzt schließt sie mit einem Apparat äußerer dramatischer Erscheinungen, deren ausgesprochene Absicht es ist, fast nur noch nervöse Erregung hervorzurufen.

Freilich: ebenso richtig ist es, zu sagen, daß diese Erregung bei anderen nicht eintreten würde, wäre sie nicht in der untersten Stufe gleichsam des Seelenlebens, in dem Nervenraum des Dichters vorhanden gewesen, und hätte er nicht für sie in seinen Dramen den für ihr Wirken auf die moderne Seele eben notwendigen und entsprechenden Ausdruck gefunden. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet handelt es sich bei den Dramen Maeterlincks um neurologische Stimmungsdramen ausgesprochensten Charakters, ja um eigentlich mehr als rein subjektive Stimmungsdramen: denn da das in ihnen vertretene mythische und Märchenelement wenigstens für das seelische Empfinden und Auffassen weit zurückliegender Zeiten der objektiven Wirklichkeit angehörte, so wird ihnen auch für das Empfinden der Gegenwart noch etwas von jener Wirklichkeit, als ein psychisches Sediment gleichsam aller Urzeiten und Mittelalter, zu teil: sie wirken wie Gespensterscenen auf noch halb und im stillsten Stillen gespenstergläubige Gemüter.

Ist es bei diesem Zusammenhange verwunderlich, daß Maeterlinck persönlich sehr bald stärkste, durchaus mittelalterliche, ja urzeitliche Spuren religiöser Gebundenheit verriet, daß er, Spiritist schon bei Abfassung der „Princesse Maleine“, später Mystiker ward und Sucher eines urzeitlich gebundenen Gottesbegriffs auf eigene Faust? Das merkwürdige Buch „Le Trésor des Humbles“ (1896) zeigt diese Entwicklung vollzogen.

In Deutschland hat Maeterlinck anfangs wenige unmittelbare Nachahmer gewonnen, wenngleich seine erstaunliche technische Kunst früh Bewunderer fand: neuerdings dagegen scheint sein Einfluß ein wenig im Wachsen zu sein: Ernst Rosmer

z. B. geht in einer jüngeren Schöpfung, „Mutter Maria“, entschieden seiner Kunst neurologischer Wirkungen nach.

Entwicklungsgeschichtlich aber wird man Maeterlinck mit den deutschen Stimmungsdramatikern zusammenstellen müssen. So verschieden die Technik auf beiden Seiten ist, so verwandt ist das Ausgehen von der Nervengrundlage und das Drängen in die Stimmung: nur daß diese Stimmung bei den Deutschen mehr subjektiv gefaßt und darum mehr von der Person des Dichters her dem Zuhörer vorgetragen wird, während der Vlame, wie gesagt, mit objektiven Momenten vergangener Zeiten arbeitet, die der Gegenwart nur noch als Stimmungswerte gegenwärtig sind, und daher imstande ist, diese Momente mehr aus den gegenständlichen Erscheinungen des Dramas selbst heraus im Zuhörer wachzurufen. Läßt sich aber darum Maeterlinck schon als „objektivistischer Idealist“ bezeichnen? Ersetzt seine halb objektive Stimmungsgrundlage dem modernen Menschen wirklich eine Weltanschauung? Keineswegs, vielmehr wird diesem der Weg, den Maeterlinck eingeschlagen hat, bei klarer Überlegung um so weniger zum Ziele zu führen scheinen, je wahrhaft moderner er selbst im Grunde seines Herzens fühlt, — und das, was daher an Maeterlinck anziehend bleiben wird, wird schließlich doch nur die rein neurologische Grundlage sein.

Und so weist denn auch der Entwicklungsgang des neurologischen Dramas wieder darauf hin, daß es mit rein impressionistischen Experimenten, selbst unter Dreingabe irgendwelcher Stimmung, auf dem Gebiete des Dramas nicht gethan ist: daß vielmehr festere Elemente einer objektiven Weltanschauung der Gegenwart hinzukommen müssen, soll eine große dramatische Kunst entstehen. Elemente einer solchen Weltanschauung aber sind vielfach konservative Elemente: und so begreift es sich, daß man, indem man das Bedürfnis dunkel fühlte, den Blick rückwärts wandte in die Vergangenheit: Versuche der Verquickung von alt und neu, Übergangsstufen zwischen dem Drama von heute und gestern haben schließlich am meisten das Bedürfnis eines Dramas großer Weltanschauung gefördert. Freilich

ist damit nicht etwa schon unmittelbar und an sich eine neue Weltanschauung entwickelt und dramatisch wirksam geworden: neue sittliche und metaphysische Ideale können nur aus den tiefsten Tendenzen des Gesamtverlaufs der Kulturerscheinungen hervorgehen. Wohl aber ist diese Wendung indirekt einem idealistischen Drama der Zukunft zu gute gekommen. Denn sie führte, indem man an das psychologische Drama der Vergangenheit anknüpfte und dessen Anforderungen und Ergebnisse nur immer mehr zu vertiefen bestrebt war, zu einem dem Charakter des modernen Impressionismus möglichst entsprechenden und darum den Anforderungen der Zeit gemäß exakten dramatischen Psychologismus: dieser aber, die volle Erfassung der Charaktere des Stückes in ihrer heute erreichbaren seelischen Ganzheit, begann erst die wichtigste und unerläßlichste Vorbedingung zu schaffen für ein Drama, das eben diese Vollgestalten einer Schicksalsidee zu unterstellen bestrebt ist.

* * *

5. In der That hatte sich zunächst, diesen Zusammenhängen vorarbeitend, schon längst ein Drama der Übergangsformen von alt zu neu entwickelt.

Es hatten sich da ähnliche Dinge abgespielt wie in der Geschichte der Kunsterzählung: in starken Massen hatte sich neben dem Neuen zunächst das Alte gehalten, und schon diese Thatsache hatte die Entwicklung eines Dramas des Übergangs begünstigt. Von diesem Alten nun, so trefflich es auch teilweis noch war, ist hier nach der ganzen Anlage dieses Buches nicht zu sprechen. Wohl aber von den Männern des Übergangs. Mit wenig Worten kann da zunächst über Richard Voß (geb. 1851) berichtet werden. Seine Dramen „Alexandra" (1886), „Eva" (1889) u. a. sind Ausläufer der französischen Comédie des mœurs mit einigen Zugeständnissen an die impressionistische Technik: eben dieser Kompromißform halber wurden sie seiner Zeit viel gegeben und gern gesehen.

Der klassische Dichter aber des Übergangsdramas, wie ja auch der Übergangserzählung ist Sudermann. Schon das ist

für ihn in dieser Hinsicht charakteristisch, daß er keine Schule gebildet und keinen Anhang gefunden hat. Selbstverständlich soll dabei mit dem Worte „Übergangsdrama" kein Werturteil, etwa gar in tadelndem Sinne, ausgesprochen werden. Wer weiß denn schließlich, ob aus der Vereinigung von alt und neu, die Sudermann immer wieder in stets neuen Schattierungen schafft, nicht am Ende doch wenigstens zu einem Teile die Kunstform der Zukunft hervorgehen wird? Hat nicht der Klassizismus des 18. Jahrhunderts die Vereinigung der Neuerungen der Empfindsamkeit und des Sturms und Drangs mit Früherem, freilich unter starkem Einschuß der Antike und eigener selbständiger Eigenschaften gebracht?

Im ganzen darf man wohl betonen, daß Sudermann sich dem naturalistischen Impressionismus von vornherein auch deshalb nicht voll hingab, weil ihn schon sehr früh ethische Probleme tiefer beschäftigten als andere gleichzeitige Dramatiker. Er ist selbst im Innersten tief leidenschaftlich und räumt darum der großen, auf dem Naturboden auch der Gegenwart gewachsenen Leidenschaft mit ihrem Ethos und Pathos in allen seinen Stücken, selbst da, wo sie, wie in dem stark modernen „Johannes", halb pervers auftritt, eine entscheidende Stelle ein, — wenn er sie auch nie ohne allerlei Vorbehalt austoben läßt. So wittert er gleichsam ein neues sittliches Ideal, ohne es ganz zu erreichen.

Diese Zwitterstellung giebt ihm einerseits immer wieder den Anstoß, Persönlichkeiten von einer Freiheit und Größe des Wuchses zu schildern, wie sie wenigstens der physiologische Impressionismus nicht leicht verträgt, und andererseits doch auch wieder die impressionistische Technik immer stärker und mit steigender Meisterschaft zu pflegen. Und dabei ist unverkennbar, daß sich zwischen den zwiespältigen Richtungen seines Schaffens immer mehr ein Ausgleich vollzieht in dem Sinne, daß eine voll impressionistische Technik in stetiger Fortbildung schließlich doch einer leisen Stilisierung dienen lernt unter dem Einfluß allgemeiner, auf eine besondere Schicksalsidee hinauslaufender Tendenzen.

Von Sudermann haben wir die „Ehre" (1890), „Sodoms

Ende" (1891), die „Heimat" (1893), „Die Schmetterlingsschlacht" (1895), „Morituri" (drei Einakter: „Teja", „Fritzchen", „Das Ewig-Männliche", 1896), „Das Glück im Winkel" (1896), „Johannes" (1898) und „Johannisfeuer" (1900).

Bezeichnend für den Dichter ist schon, daß gerade sein erstes großes Drama, die „Ehre", obwohl erst dem Jahre 1890 angehörig, nicht eigentlich als naturalistisch bezeichnet werden kann. Es ist noch ein Thesenstück im Sinne der Comédie des mœurs, von der Sudermann überhaupt ungemein, namentlich für die künstlich verschränkte Scenenführung, gelernt hat. Und auch die eigentliche Technik, die äußere Form, ist keineswegs impressionistisch. Sie trägt vielmehr ebenfalls den Stempel des fortgeschrittensten französischen Realismus der Dumas fils, Augier und Sardou. Möglich daß dieser Zusammenhang dadurch noch stärker geworden ist, daß Sudermann das Stück unter Beirat Blumenthals einer Bearbeitung unterzogen hat. Im Stücke selbst wird die These, ganz nach der besonders von Dumas fils geübten Art, durch eine ausdrücklich als Chorus eingeführte Person, den Grafen Trast, vertreten. Sie lautet im Obersatz: „Mein Herz pflegt stets in dem Takte zu schlagen, welchen die Sitte des Landes verlangt, dessen Gastfreundschaft ich genieße. Denn ich mache mich gern zum Sklaven des Milieus." Hieraus wird dann abgeleitet, daß es sehr verschiedene Ehrbegriffe gebe, und aus dem Konflikt dieser verschiedenen Begriffe, so wie sie in Deutschland nach der Abstufung der bürgerlichen Entwicklung differenziert erscheinen, erwächst das Drama. Im übrigen, innerhalb der damit gegebenen Idee und der Technik des französischen Realismus, bewegt sich der Autor sofort als ein überaus begabter Dramatiker, der streng architektonisch zu gliedern weiß, der mit großer Sicherheit Höhen und Tiefen der Handlung schafft, und der höchstens durch die übergroße Feinheit in dem Ineinanderflechten der Motive, durch die raffiniert und anscheinend fast phantasielos kalkulierte Verklammerung der Handlung leicht etwas wie Kälte hervorruft.

Der äußere Erfolg des Stückes war außerordentlich; sehr

früh hat es sich auch die Sympathie des Auslandes und begreiflicherweise zunächst der romanischen Nationen erobert.

Die „Heimat“ hat noch mancherlei Ähnlichkeit mit der „Ehre“. Vor allem der Umstand, daß ein Heimkehrender nicht mehr in die einstige alte Umwelt paßt und daraus der Konflikt erwächst, nähert beide Dramen außerordentlich. Und auch darin gehören sie, vom Standpunkte der Entwicklung aus betrachtet, zusammen, daß die „Heimat“ wie die „Ehre“ noch kein eigentlich impressionistisches Drama ist. Gewiß: bei ihrer ersten Aufführung wurden beide Dramen als unerhört naturalistisch empfunden; heute aber erkennen wir sie doch der äußeren Form nach noch als Übergangsstücke; und vor allem leiden sie noch viel an Schaumschlägerei und Rhetorik.

Am meisten nähert sich Sudermann dann dem rein naturalistischen Drama des Milieus in „Sodoms Ende“ und in der „Schmetterlingsschlacht“. In beiden ist die Umwelt des gewöhnlichen früh-impressionistischen Dramas aufgesucht: die Großstadt in ihren sittlich zersetzten, vielfach auch physisch verwüsteten Kreisen. In beiden, vornehmlich freilich in „Sodoms Ende“, besteht die Handlung eigentlich nur aus einer Zusammenreihung von Skizzen, die weit mehr als sonst bei Sudermann ins Kleine ausgeführt sind. So könnte man fast davon reden, daß der Dichter hier völlig im Impressionismus untergegangen sei; es war zu der Zeit, da sich auch Wildenbruch, Wilbrandt, Fulda u. a. impressionistischer Kunst besonders hingaben.

Da brachte das Jahr 1896 einen Umschwung. Sudermann ging von jetzt ab, unter allem Festhalten an dem Impressionismus der äußeren Form, der z. B. gerade in seinem jüngsten Werke, dem „Johannisfeuer“, stark hervortritt, doch vor allem den Weg der Seelenmalerei, hob damit einzelne Gestalten hervor, versuchte, wenn auch mit psychologisch-impressionistischer Technik, immer mehr große und leidenschaftliche Persönlichkeiten zu schaffen und näherte sich auf diese Weise dem Drama des starken, von irgend einer Schicksalsidee beherrschten Konfliktes. Ja es schien gerade im Jahre 1896 einen Augen-

blick, als wollte er das fernste Ziel, die Herrschaft eines idealistischen, von einer bestimmten Weltanschauung regierten Dramas auf einmal erreichen. Damals erschienen von ihm unter dem gemeinsamen Titel „Morituri“ drei Einakter: ein geschichtliches Stück, „Teja“, in der gehaltvollen Prosa des älteren Historienstils, ein Stück aus der Gegenwart, „Fritzchen“, unter vollendeter Anwendung des Impressionismus, und ein Märchenspiel, „Das Ewig-Männliche“, in prächtig bunten, oft prickelnden Versen: Arbeiten also recht verschiedener äußerer Formgebung. Aber sie trafen sich in derselben Idee. In allen drei Fällen handelt es sich ums Sterbenmüssen, um das Fatum des Todes, das alle gleichmäßig antritt und doch so ungleichartig, indem es den besonderen Umständen der Lebensführung auch einen besonderen Charakter entnimmt. Aber hat nun der Dichter diese Idee irgendwie vertieft? Hat er einen augenscheinlichen inneren Zusammenhang zwischen den drei abweichenden Arten des tödlichen Geschickes in den drei Stücken hergestellt? Läßt sich dem dreigeteilten Ganzen etwa gar eine völlig klare, sie verbindende höhere Auffassung, der Kern einer Weltanschauung entnehmen? Schwerlich. Es scheint ein mißlungener Versuch zu sein; es ist eine nur äußerliche Zusammenfassung.

Dagegen ist vom „Glück im Winkel“ an, das auch im Jahre 1896 erschien, kein Zweifel mehr darüber, daß sich Sudermann wenigstens immer mehr der Charakterschilderung zuwendet, und zwar in zunehmend stärkerer Intensivierung gegenüber dem, was unsere dramatische Kunst vor der Zeit des Impressionismus leistete. Schon die Hauptpersonen des „Glücks im Winkel“ erbringen den Beweis, noch mehr der Titelheld und die drei Personen der Herodesfamilie im „Johannes“. Freilich ist dabei die Sprache wenigstens im „Johannes“ noch unbeholfen; und oft sind Dutzende gegenseitiger Beziehungen der Handelnden in so wenige Worte hineingeklügelt, daß es überaus schwer, wenn nicht unmöglich wird, allen Absichten des Dichters in der kurzen Frist zu folgen, die während des Verlaufes der Handlung auf der Bühne gegeben ist. Das Zusammendrängen und Verwickeln,

zu dem Sudermann von jeher neigte, hat hier einen Grad erreicht, der aus der allgemeinen künstlerischen Tendenz der letzten Jahrzehnte auf Konzentration wohl noch Nahrung empfangen hat, die Wirkung des Stückes aber entschieden schädigt.

Das letzte Drama Sudermanns dagegen, das „Johannisfeuer", ist von diesem Fehler fast frei und auch sonst klarer, da es nicht so überaus verschiedene Welten, wie die des Evangeliums mit der von Rom zernichteten, im jähen Verfall begriffenen jüdischen Nationalkultur kontrastiert, sondern vielmehr Gestalten aufweist, die sich näher stehen und deshalb in stärkerer Selbständigkeit nebeneinander und gegeneinander leben können. Im übrigen ist auch das „Johannisfeuer" durchaus psychologisch; und so unterliegt es wohl keinem Zweifel mehr, daß sich Sudermann seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre aus dem Drama des Übergangsstils heraus in der Richtung eines Dramas des einfachen psychologischen Impressionismus entwickelt hat, das als beste Vorstufe für ein Drama der großen Weltanschauung gelten muß.

Und das ist nun keineswegs ein vereinzelter Vorgang. Die Wendung entspricht vielmehr einer allgemeinen, auch sonst wahrnehmbaren und in der allgemeinen Strömung der Entwicklung der Phantasiethätigkeit verlaufenden Tendenz: der physiologische Impressionismus macht, unter mancherlei noch immer nicht abgeschlossenen symbolistischen und romantischen Intermezzos, einem rein realistischen, durch keinerlei Symbolismus gebundenen psychologischen Impressionismus Platz; und neben Sudermann ist vor allem auch Hauptmann dieses Weges gezogen.

Hauptmann hatte in seinen Anfangsdramen die Seelenzeichnung des naturalistischen Impressionismus geübt: Ergreifen des Sozialpsychischen namentlich enger menschlicher Gemeinschaften und dies wieder namentlich in seiner äußeren, gleichsam physiologischen, bloß sprachlichen Erscheinung; und auch in der Schilderung der einzelnen Charaktere vornehmlich Malen und Darstellen des Beständigen, individuell Zuständlichen, Dauernden, das zu Aktion und Reaktion nur gebracht werden kann durch einen äußeren Anstoß, das Erscheinen einer fremden

Person in dem geschilderten Kreise u. dergl. mehr. Alleinschon früh läßt sich doch bei ihm hierüber hinaus ein besonderer Sinn für die Entwicklung der Charaktere wahrnehmen. Oder besser: die Auswicklung der Charaktere, den Prozeß, in dem sich gewisse Charaktere von klar und abgeschlossen gegebenen Potenzen her unter gewissen Umständen zu deren voller Entfaltung fortbewegen. Darum liegt ihm in seinen Dramen von vornherein die Charakterstudie nahe; Vockerat in den „Einsamen Menschen“, College Crampton, die Wolffen im „Biberpelz“ sind solche Charaktere, die er besonders eingehend studiert hat, ohne sie freilich im Zustandsdrama anders als in ihrer jeweiligen Lebensbreite, gleichsam im Querdurchschnitt zu erfassen. War es aber denkbar, daß einer ausgesprochenen Begabung solche Experimente genügten? Schon vor allen Dramen, die heute bekannt sind, hat Hauptmann in seinen Skizzen das Problem tiefer zu fassen gesucht. Sind nun diese Skizzen der Zeichnung des Abnormen gewidmet und insofern besonders geeignet, nicht über den Charakter der Studie hinaus zu wachsen, so läßt sich in den neunziger Jahren das wachsende psychologische Interesse des Dichters auch in den Dramen verfolgen. So vor allem in der „Versunkenen Glocke“: es ist das erste Stück, in dem Hauptmann den Versuch einer Auswicklung des Charakters seines Helden macht und sich damit dem eigentlichen psychologischen Drama nähert. Aber noch war dieser Versuch nur ein tastender, und der Märchenton schloß von vornherein eine naturalistisch feiner ciselierte Charakterschilderung aus. Sollte ein volles Seelenleben in seiner Entwicklung zur Darstellung gelangen, so war auf das reine Drama zurückzugreifen.

Im Jahre 1899 erschien Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“. Das Milieu ist das alte schlesische, auch die Technik im einzelnen ist die alte. Es wird z. B. schlesisch gesprochen, und die Personen sind schon in den Schattierungen der Sprache charakterisiert, und zwar so fein wie im „Biberpelz“; der Kellner George aus Meißen, in Schlesien thätig, spricht sächsisch mit schlesischem Anklang, wie die Wolffen im „Biberpelz“ auf schlesisch berlinert. Neu aber ist der Charakter der Fabel.

Henschel, selbständiger Fuhrmann in dem Hotel eines schlesischen Bades, ein herkulisch gebauter, gutmütiger, gerader, aber nicht weltkluger Mann, hat im Haushalt mehrfach Unglück gehabt und ist im Begriff, seine Frau zu verlieren. Diese erschließt, hilflos ans Bett gefesselt, aus kleinen Zügen gutmütigen Entgegenkommens ihres Mannes gegenüber der Dienstmagd Hanne eine Neigung zu derselben; eifersüchtig läßt sie sich von Henschel versprechen, daß er nach ihrem Tode Hanne nicht heiraten werde. Henschel giebt das Versprechen, ohne ihm großen Wert beizulegen, da er sich rein fühlt (erster Akt). Die Frau stirbt. Henschel entschließt sich auf Zureden des Hotelwirts, Hanne gleichwohl zu heiraten, da er von deren hartem, ja grundbösem Charakter trotz langer Möglichkeit der Beobachtung keine Ahnung hat (zweiter Akt). Hanne, nun Frau Henschel, ist ihrem Mann untreu; ein Kind aus der ersten Ehe, das sie zu pflegen hatte, stirbt. Henschel leidet unter der Ehe; in seiner Gradheit glaubt er, frohes Leben in sein Heim bringen zu können, indem er ein uneheliches Kind seiner Frau, dessen Dasein ihn nicht von der Heirat abgehalten hatte, dieser ohne ihr Wissen zuführt. Der Eindruck bei der Frau ist der entgegengesetzte des erwarteten (dritter Akt). Andere Leute kennen die Frau besser. Henschel wird an öffentlichem Orte, im Wirtshause, von der Untreue seiner Frau unterrichtet, nachdem er schon lange unter der stillen Zurückhaltung früherer Freunde gelitten (vierter Akt). Er bricht unter der Wahnvorstellung, daß sein Unglück Folge des Bruches des Versprechens an seine erste Frau sei, zusammen und giebt sich selbst den Tod (fünfter Akt).

Man sieht auf den ersten Blick, daß es sich hier nicht bloß um eine der impressionistisch herkömmlichen Katastrophen handelt; nicht die zufällige Störung eines labilen Gleichgewichts erzeugt plötzliches Verderben, sondern das längere Nebeneinander zweier Charaktere reift allmählich das Unglück. Charakteristisch hierfür ist schon, daß in dem Stück wohl die Einheit des Ortes gewahrt ist, nicht aber mehr die der Zeit. Dabei ist einer dieser Charaktere kieselhart und im ganzen darum unveränder-

lich. Der andere dagegen ist weich, und darum unterliegt er. Die einzelnen Phasen dieses langsamen Unterliegens schildert das Stück. Nicht als ob in dessen Verlauf eine Änderung des Charakters Henschels erfolgte. Der tiefere Grund seines Wesens bleibt. Schon im ersten Akt ist er ein sorgloser und doch wieder in delikaten Fragen übergewissenhafter, etwas hypochondrisch angelegter Mann, der schon nach kleinen Schicksalsschlägen gelegentlich an den Strick denkt. Aber was sich ändert, das ist die Konstellation der Grundeigenschaften seines Wesens; langsam verschwinden die frohen, lebenspendenden, und die verhängnisvollen, verderblichen treten hervor. Es ist, wie wenn der Himmel sich überzieht, erst leise, dann drohend, um sich schließlich im Blitzschlag zu entladen. Und diesen Prozeß hat der Dichter mit aller Kunst dramatisch-impressionistischer Schilderung vorgeführt. Dabei ist doch andrerseits die Schilderung des Zuständlichen, des Milieus der Fuhrmannswohnung, des Hotellebens, des Kneipwirtsdaseins und der Gaststube völlig festgehalten, und weitere Blicke fallen darüber hinaus auch auf das handwerkliche Dasein eines kleinen Badeortes. Psychologisches und Zustandsdrama zugleich, so könnte man „Fuhrmann Henschel" nennen.

Wird diese Verbindung bei Hauptmann fortdauern? Wird sie dem rein psychologischen Drama weichen?

Das neueste Drama Hauptmanns, „Michael Kramer" (1900), erteilt hierauf einstweilen allein die Antwort. Sein Inhalt ist mit zwei Worten erzählt: ein Maler, Lehrer an der Kunstschule einer Provinzialhauptstadt — deutlich ist im Stück Breslau gekennzeichnet —, hat einen ungeratenen Sohn, und dieser geht zu Grunde. Was das Stück uns giebt, ist zunächst die Schilderung gewisser Milieus: der Familie wie der Schülerschaft des Malers, letzteres vergegenwärtigt durch seine Tochter und einen begeisterten männlichen Schüler von außerhalb, der mit seiner Frau zugleich das allgemeine Milieu modernen Malerelends repräsentiert, endlich des Kneipmilieus, in dem der Sohn verkehrt. Aber alle diese Milieus sind doch nur Mittel zu einem einzigen Zweck: zur Kontrastierung von

Sohn und Vater. Und diese Kontrastierung ist nun auf der Grundlage erblicher Belastung des Sohnes vom Vater her mit großer Feinheit durchgeführt. Was wir vor uns haben, ist ein psychologisches Drama.

Und schon sind Anzeichen in genügender Anzahl vorhanden, daß die Wendung zu einem exakten psychologischen Impressionismus allgemein werden wird. Nichts ist hierfür vielleicht bezeichnender, als daß diese Neigung sich auch, ja vor allem bei den hervorragendsten Dramatikern Österreichs wahrnehmen läßt. Es könnten da zunächst erwähnt werden: Hermann Bahr, der seit dem „Tschaperl“ (1897) ganz augenscheinlich in die Bahn psychologischer Kunst eingelenkt ist, und Rudolf Lothar (geb. 1865), dessen „Ritter, Tod und Teufel“ schon im Jahre 1896 das Muster eines psychologisch tief fundamentierten Einakters darbot. Schließlich aber taucht in diesem Zusammenhang auch wieder der Name Schnitzlers auf. Schnitzler hat sich zunächst 1895 in dem Schauspiel „Liebelei“ dem Inhalte nach noch in derselben Welt der Wiener Lebemänner bewegt, der sein „Anatol“ angehört; doch ist die impressionistische Zustandsschilderung hier schon mehr als sonst in gleichzeitigen Stücken spezifisch dramatischen Gesetzen unterworfen. Einen weiteren Schritt aus den Regeln des früheren Impressionismus heraus und hin auf stärkere dramatische Wirkungen hat Schnitzler dann in dem Schauspiel „Freiwild“ (1896) gethan. Und seitdem ist er nur noch mehr in rein psychologische Bahnen eingelenkt. So vor allem in den drei Einaktern „Die Gefährtin“, „Paracelsus“, und „Der grüne Kakadu“ (3. Aufl. 1900, von etwa 1898), von denen „Die Gefährtin“ das seelisch am tiefsten erfaßte ist, während „Der grüne Kakadu“ mit Recht die Bezeichnung einer Groteske trägt und „Paracelsus“ noch halb dem Märchenhaften angehört. Was aber vielleicht als noch charakteristischer denn die Teilnahme Österreichs erscheint, das ist die Thatsache, daß in Österreich wie im Reiche auch Dichter zweiten Ranges in den Psychologismus einlenken. Freilich: liegt da nicht die Gefahr einer Verflachung nahe? Und ist denn mit der Wendung zur reinen Psychologie auch bei den führenden

Dichtern nun wirklich der Zugang zum großen Drama schon vollends gesichert?

* * *

6. Unsere Darstellung der dramatischen Entwicklung ist, je mehr sie sich der unmittelbarsten Gegenwart näherte, um so mehr auch in den Punkten, die als charakteristisch herausgegriffen wurden, eingehend gestaltet worden — eingehender als früher die Schilderung der Entwicklung der Lyrik und der Kunsterzählung. Denn nur so konnte dem Leser schlagend das vielfach Unklare und Zweifelhafte der heutigen Lage gerade auf dem Gebiete des Dramas zur Anschauung gebracht werden. Ist denn schließlich bisher etwas erreicht worden, das längere Lebensdauer verspräche? Das Drama des physiologischen Impressionismus, soweit dieser überhaupt rein auftrat, hat versagt. Eine Mischung physiologisch- und psychologisch-impressionistischer Elemente hat es allerdings zu größeren Erfolgen gebracht. Die primitive Idealisierung des dramatischen Impressionismus im Märchen- und Traum- wie auch im Stimmungsdrama aber ist wiederum bald an rascher Erschöpfung der möglichen Vorwürfe und an der Unvereinbarkeit innerer Gegensätze zu Grunde gegangen. Als lebenskräftiger und aussichtsreicher erwies sich somit im allgemeinen nur der reine Psychologismus einer gemäßigt impressionistischen Kunst. Aber ist denn selbst auf diesem Boden bisher schon wahrhaft Großes gediehen?

. . . . Das Drama lebt nicht von möglichst naturalistischer Wiedergabe des Geschehens allein: sonst wäre es nichts als eine besonders verlebendigte Erzählung. Nun ist ja das Drama allerdings aus der Erzählung entstanden. Ist es aber eine solche geblieben, und soll es noch heute eine solche sein? Keineswegs: in den Höhepunkten seiner Entwicklung ward es vielmehr und wird es immer wieder zum Verkünder von Weltanschauungen. Die Handlung wird geschürzt; das ist nicht möglich ohne Auswahl des Bedeutenden in ihr: und was

bedeutend ist, kann im letzten Grunde nur nach dem Maßstabe einer Weltanschauung bemessen werden.

So muß das moderne Drama wirklicher Vollendung eine doppelte Form aufweisen: eine äußere der jeweils höchst erreichbaren sozial- und individual-psychologischen Technik und eine innere der Schicksalsidee, nach deren Wesen die Gestalten des Stückes leiden und handeln. Der Dichter erlebt zunächst in seinem Innern gewisse Gestalten bis zu dem Grade, daß er der Entbindung von ihnen bedarf, soll seine Einbildungskraft nicht an Überfülltsein zu Grunde gehen; er vollzieht diese Entlastung, indem er die Gestalten in eine bestimmte Handlung hinein- und damit einem Schicksal unterstellt, dessen Verlauf von dem, was er für edel, gut und groß hält, d. h. von seiner Weltanschauung abhängig ist.

Die äußere Form ist für das Drama das Erste; sie giebt ihm auch in erster Linie Zeitcharakter. Aber daneben steht für jede höher entfaltete dramatische Kunst eine innere Form, die Form der Weltanschauung.

Ist nun diese innere Form durchaus und in jeder Hinsicht nur rein persönliches Eigentum des einzelnen Dichters? Oder ist auch ihre Entwicklung von allgemeinen geschichtlichen Wandlungen abhängig? Das ist die Frage, die hier zunächst auftaucht, und von deren richtiger Beantwortung die Sicherheit abhängig zu sein scheint, mit der man über Gegenwart und nächste Zukunft des heutigen deutschen Dramas urteilen kann.

Und da liegt nun zunächst auf der Hand, daß einzelne kleine Schattierungen der Weltanschauung zweifelsohne individuelles Eigen der einzelnen Dichterpersönlichkeit sind — genau so, wie auch einzelne Eigenheiten der äußeren Form immer dem besonderen Charakter der einzelnen schöpferischen Persönlichkeit angehören werden. Aber darüber hinaus sind, wiederum wie bei der äußeren Form, die allgemeinen Züge der Weltanschauung doch Momente und Ergebnisse der generellen Kulturentwicklung — schon deshalb, weil die Weltanschauung eines Dramas, soll dieses wirken, nicht bloß dem Dichter vom Herzen kommen, sondern auch dem Publikum zum Herzen gehen muß.

Und weil sie dies sind, darum ist eine große, allgemeine, Dichter und Publikum zugleich umfassende, einheitliche, der ganzen Zeit angehörige Weltanschauung die Voraussetzung eines großen Dramas.

Ist nun diese Voraussetzung für die Gegenwart erfüllt?

Die Weltanschauungen der letzten drei bis vier Jahrhunderte lassen sich in ihrem Verhältnis zum Drama am besten in transcendente und immanente scheiden.

Die wirksamste aller transcendenten Weltanschauungen war in dieser Zeit die christliche. Völlig und klar ausgeprägt aber hat sie während dieser Periode eigentlich nur im katholischen Drama bestanden. Dies verlegt in seiner reinsten Gestalt das Schicksal noch in den Himmel, in die Liebe und Gnade eines überweltlich, jenseitig, persönlich gefühlten Gottes. Und diese Gnade ist es, die den schuldigen Helden, den Sünder schließlich dennoch erlöst. Und alle Gestalten des Dramas sind gebunden in diese Liebe, haben Seelen, deren gute Eigenschaften im Grunde als Gnadengaben Gottes, deren schlechte als Werk des Teufels erscheinen. Es ist das Drama Calderons, des christlichsten aller großen Dramatiker der europäischen Völkergemeinschaft.

Auf evangelischem Boden dagegen, in der vollen Luft zugleich schon der philosophischen Regungen der Renaissance kommt dies christlich-transcendente Schicksal eigentlich nur noch abgeblaßt vor, durchsetzt von dem Gedanken der Gotteskindschaft des Menschen, unterhöhlt von Vorstellungen einer religio naturalis, die sich seit dem 16. Jahrhundert im Anschluß an den Immanenz predigenden Stoicismus der spätrömischen Zeit entwickelten: es ist die Atmosphäre, in deren allgemeinem Bereiche Shakespeare atmet.

Und mit dem Emporsteigen eines neuen großen seelischen Zeitalters um 1750, mit der Empfindsamkeit und ihrem Freundschaftskult und der zunehmend stärkeren Vergesellschaftung der Individuen setzte speziell in Deutschland immer fester nun ein Trieb immanenter Weltanschauungen ein, und das Schicksal erschien gegeben in Abhängigkeit von dem inneren Charakter der Zeit und des Ortes, erschien gekettet an Zeit-

geist und Umwelt. Da kann denn dieses Schicksal nicht mehr gleichsam persönliche Beliebung eines transcendenten Gottes bleiben, sondern wird zur gesetzlichen Ordnung der Welt und, da es sich im Drama um die seelische Welt handelt, zur Ordnung des seelischen Kosmos: dem der Summe der sozialpsychischen Kräfte zu Grunde liegenden Entwicklungsgang. Darnach ist das Drama des vollendeten Klassizismus dasjenige, in dem der Kampf des Einzelnen, des Helden, der Hauptgestalt des Dramas gegenüber der Wucht der umgebenden Kulturwelt und der Ideen, die sie beherrschen, zum Ausdruck gelangt. Und dabei brauchen die Mächte der Umwelt keineswegs immer objektiv zu erscheinen, sondern können auch subjektiv auftreten, eingebettet in bestimmte Charaktere, als deren Auffassungen, Neigungen, Strebungen. In diesem Falle verschwindet die abgesonderte, sinnliche, konkrete Darstellung der Umwelt, und es entsteht das klassische individualpsychologische Drama.

Es ist hier nicht durchweg zu verfolgen, in welchen einzelnen Vorgängen dem dramatischen Kunstwerk der klassischen Periode die in ihm erreichte Ausgeglichenheit von äußerer und innerer Form verloren gegangen ist; genug, daß die Sprengung durch die intensivere Fortbildung der äußeren Form erfolgte, während sich zu den neuen Ausgestaltungen dieser Form noch nicht eine entsprechende innere Form einstellte.

Die äußere Form wurde fortgebildet schon in der Zeit des sogenannten Realismus, in den Jahrzehnten siegender Naturwissenschaft seit 1830, und die Führung hatte dabei Frankreich; die deutschen Dramatiker wurden Schüler Scribes und der von ihm ausgehenden Bewegung, — und sie unterwarfen sich dieser Führung um so eher, als der Einfluß schon der französischen Tragédie classique auf das deutsche Drama trotz Lessing niemals ganz beseitigt worden war. Die Franzosen aber in ihrem Bestreben, über die Phantasien ihrer Romantik hinauszugelangen, gingen damals vor allem auf die realistische Ausgestaltung der äußeren Form der Handlung aus: diese, nicht mehr die Charaktere, deren Zugabe doch eigentlich die Handlung ist, trat in den Vordergrund des künstlerischen Inter-

effes. Es ist die Gegenerscheinung zur Entwicklung der gleichzeitigen Historien- und Genremalerei; wie in der Malerei der Gegenstand vor dem Farbenleben beachtet wurde, so bevorzugte hier der Dramatiker die Fabel vor dem Seelenleben der Gestalten. Indem man nun aber bei festgehaltener Einheit des Dramas möglichst großen Reichtum der Handlung erstrebte, wurde der Kausalnexus zu scharf betont, kamen Spannungskünste und Effekthaschereien auf, die schließlich zu impotenten Steigerungen namentlich gegen den Schluß der Akte führten und den Schauspieler als Virtuosen in den Vordergrund drängten: verlor man in Summa die Innerlichkeit der Handlung und damit ihre Verknüpfung mit der höheren Idee eines Schicksals. Das Drama wurde damit schon vor den Zeiten des modernen Realismus wieder zu einer freilich äußerst kunstvollen und lebendigen Erzählung, und an Stelle der Schicksalsidee fand sich eine bestimmte Tendenz des Dichters ein, der Versuch, irgend einen gerade umstrittenen Satz aus dem Bereich der sittlichen oder wohl auch der metaphysischen Fragen als wahr oder nicht wahr nachzuweisen: im besten Falle allerlei Weltverbesserungs- oder Weltschmerzideen, im schlimmeren das Thesenstück der Dumas fils und Augier und ihrer Nachahmer in Deutschland. Das war, vom Standpunkte der inneren Form aus betrachtet, das Erbe, welches die beginnende moderne Bewegung in den achtziger Jahren übernahm.

Da konnte es nun kaum zweifelhaft sein, wie sich das Drama weiterentfalten würde. Ganz der Durchbildung zunächst der äußeren Form zu jener illusionistischen Stärke zugewandt, die wir heute besitzen, warf der deutsche Impressionismus mit wenigen Ausnahmen so viel als möglich auch noch die letzten Resterscheinungen der inneren Form über Bord: das Thesenstück verschwand, von stark bewußter Gestaltung der Schicksalsidee war keine Rede mehr, das Drama sollte nichts sein als die Wiedergabe eines Stückes physiologischen, sozialpsychischen, individualpsychischen, neurologischen Lebens.

Aber konnte man sich mit alledem begnügen, als man immer mehr zur vollen Herrschaft über die neue äußere Form gelangte

und begriff, daß es auch auf diesem Gebiete Grenzen der Fortbildung gäbe, wie sie in der That durch die allgemeine seelische Potenz der Zeit gesteckt sind und jetzt erreicht schienen? Schon früh, mit dem Eintritt mehr individualpsychischer Betrachtung, sah man sich naturgemäß auf die tiefere Durchdringung der Charaktere gegenüber der Handlung und gegenüber der Umwelt hingewiesen und fand in diesem Wechsel des Interesses auch die Aufforderung, wieder an jene Momente zu denken, welche die Charaktere verbinden. Und damit ergab sich zwar noch nicht der Gedanke an die Weltanschauung als eine das Handeln der Gestalten beherrschende und sie zugleich idealisierende Macht — aber doch ein Schritt in dieser Richtung. Das Stimmungsdrama kam auf: nicht seine Weltanschauung trug der Dichter in die Handlung seines Dramas hinein, wohl aber ein mehr Äußerliches seiner Persönlichkeit, seine Stimmung. Es ist ein Zug gleichsam anfänglicher, primitiver Idealisierung.

Allein: kann eine solche Idealisierung bloß durch eine persönliche Stimmung erreicht werden? Keineswegs, denn — wie schon einmal früher bemerkt — das Motiv, das idealisiert, muß in der Öffentlichkeit des Publikums wirken, muß objektiv, muß dem Dichter und den Zuschauern gemeinsam sein. Mehr als vielleicht sonst irgendwo in der Dichtung drängt sich hier eine Ablehnung rein subjektiven Empfindens auf: eine Weltanschauung muß es sein und, da es sich um menschliches Handeln dreht, vor allem die sittliche Seite einer Weltanschauung, die klärend, idealisierend in die impressionistische Technik des Dramas eingreift, um sie zu höherem Fluge zu befähigen. Ethische Weltanschauung, mit Rücksicht auf die besonderen Absichten und das Wesen des Dramas klare Schicksalsidee — das ist es, was dem neuesten Drama noch mangelt.

Warum ist man nun nicht alsbald in dieser Richtung weitergegangen? Ja ... wird man nicht sagen dürfen: weil man über die Stimmung hinaus im allgemeinen noch nichts Festeres zu geben hatte? Es ist kaum zu bestreiten: die gewünschte, die notwendige Weltanschauung war nicht vorhanden!

Allein etwas besaß man doch, gleichsam einen Anfang zu ihr: die naturalistisch-impressionistische Strömung hatte zunächst

bei den Künstlern eine fast fanatische Liebe zur Wirklichkeit und Wahrheit erzogen, und etwas von dieser Liebe hatte sich, wenigstens in Kunstsachen, auch dem Publikum mitgeteilt. Und von hier aus, von einem allgemeinen Wahrheitstriebe her wurden denn in der That allmählich wenigstens Ansätze zu einer dramatischen Weltanschauung gewonnen.

Zunächst drängte schon die äußere impressionistische Form an sich, welcher Art sie im einzelnen auch war, wenn ganz ernst und wahrhaftig genommen, auf gewisse Rudimente eines immanenten Begreifens der Welt. Wird ein einfaches Lebensbild dramatisch hingestellt, eine Handlung, wie sie jeden Tag geschehen sein könnte, so muß sie der Dichter von vornherein, eben um sie für jeden Tag wahrscheinlich zu machen, in das Sozialpsychische eintauchen, und so entsteht unmittelbar der Gegensatz zwischen Individuum und Umwelt. Und dieser Gegensatz wird noch verschärft durch die Thatsache, daß sich auch die einfache Handlung selbst bei peinlichster naturalistischer Behandlung nicht in allen ihren Phasen und Eindrucksmomenten auf die Bühne bringen läßt, daß immer und unter allen Umständen abgekürzt werden muß: wodurch, da dies natürlich in charakterisierendem Sinne zu geschehen hat, die Elemente der Gestalten einerseits, die der Umwelt andererseits stärker hervortreten. Bilden aber Gestalten und Umwelt die natürlichen Komponenten der Handlung gerade ganz besonders im impressionistischen Drama, so ist in dem Konflikte beider das eigentliche Thema der Handlung gegeben, und dies Thema ist ein solches einer Weltanschauung der Immanenz.

In der That sehen wir nun dies Thema schon von den Anfängen des modernen Dramas her angeschlagen. Dabei ist die Umwelt zuerst mit Vorliebe eng genommen: der Kreis namentlich der Familie wird aufgesucht, — woher die Fülle von Ehe- und Familiendramen, das Thema des „Verhältnisses", des Haushalts zu dreien u. s. w. Aber bald werden auch weitere Kreise der Umwelt ergriffen, die Grenzen der speziell gesellschaftlichen Formen werden überschritten, und das Gebiet der großen sozialen Konflikte wird erreicht (Hauptmanns „Weber"

und „Florian Geyer"); nur die weitesten aller Arenen, die nationale, staatliche, kosmopolitische, sind noch wenig betreten worden. Und alsbald bildet sich, zuerst bei Ibsen, dann, mit gewissen Änderungen, auch bei Hauptmann, Sudermann, Halbe, Hartleben, Ernst Rosmer, Schnitzler u. a. auch eine besondere Form der Konfliktsbehandlung unter diesen Umständen heraus: eine Stilisierung also der Handlung und damit ein deutlicher Beweis für das Vorhandensein wenigstens idealistischer Momente. Wir werden zunächst in eine Umwelt eingeführt, die im Verhältnis zu den Bestrebungen der zur Handlung berufenen Gestalten in labilem Gleichgewicht steht; dann erscheint eine Person, welche dies Gleichgewicht stört, indem sie dem Helden sein zum Kampfe gegen die Umwelt drängendes Innere erst völlig erschließt und frei macht, und der Konflikt beginnt. Genügt in großen sozialen Dramen eine Person nicht, so werden statt deren wohl auch mehrere aufgebracht, so z. B. in Hauptmanns „Webern" der starke Weber Bäcker und der aus der Garnison heimkehrende Webergesell Jäger.

Man darf bei diesen Gestalten wohl an etwas wie einen immanenten, die Handlung in Bewegung setzenden deus ex machina denken, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Die Berechtigung hierzu ergiebt sich, wenn man Eigentümlichkeiten des parallel laufenden impressionistischen Romans heranzieht. Dieser ist bekanntlich in den besten Fällen so gebaut, daß ein soziales Milieu geschildert erscheint, daß dann dessen langsame Änderungen vorgeführt werden, und daß endlich zu Tage tritt, wie gewisse Personen, die sich in dem Zustand des ersten Milieus sehr wohl fühlten, in dem Schlußzustand nicht mehr leben können und zu Grunde gehen, es sei denn, daß sie sich diesem Zustand anpassen. Wie man sieht, wird also der Konflikt im Romane durch Verschiebung des Milieus erzeugt und dieses (und das heißt die immanente Gesetzmäßigkeit) dadurch als übermächtig erwiesen. Dieser Weg, der langsame und eindringliche Erzählung voraussetzt, kann im Drama nicht eingeschlagen werden. Hier wird daher das Problem so gefaßt, daß sich der Held oder die Heldin durch einen äußeren Anlaß, zumeist

eine hinzukommende Person, auf einmal und unerwartet als im Konflikt mit dem Milieu befindlich erkennt und im Kampfe mit diesem zu Grunde geht.

Dieser Zusammenhang zeigt, daß der äußere Anlaß, die hinzukommende Person, ein sehr starkes Moment einer Stilisierung der Handlung ist und beweist mithin wiederum für ein idealistisches, d. h. von einer bestimmten Weltanschauung abhängiges Drama. Und in tausend anderen kleinen Beobachtungen, die namentlich die starke Vereinfachung der Handlung betreffen würden, würde sich auch sonst noch der Nachweis erbringen lassen, daß es sich schon in den Dramen des naturalistischen Impressionismus, wenn auch noch keineswegs um eine klar ausgesprochene Weltanschauung, so doch um Elemente einer solchen handelt.

Freilich werden diese als für ein Drama von höchster Bedeutung ausreichend noch nicht erachtet werden können. v. Hanstein berührt doch wohl einen springenden Punkt, wenn er einmal von Fuhrmann Henschel behauptet, das sei ein Mensch, „der sich niemals als Thäter seiner Thaten fühlt, weil er nur immer den Weg trottet, den ihm die Umstände anweisen". Die Umstände! Das ist es. Es fehlt den handelnden Personen noch der starke sittliche Nerv; sie sind zu sehr Utilitarier oder sittlich ratlos. Darum sind auch die Konflikte nicht stark, und gelegentlich wird man am Schluß eines Dramas an das Hornberger Schießen erinnert.

Aber auch hier zeigen sich doch schon Spuren weiterer Entwicklung. Charakteristisch scheint zu sein, daß man augenblicklich vielfach geneigt ist, Sudermann als Dramatiker neben Hauptmann zu stellen, ja vor ihm gehen zu lassen, obwohl Hauptmann der tiefere Psycholog und auch wohl die stärkere dichterische Kraft ist. Warum?

Hauptmann läßt seine Einzelpersonen zu sehr im Zuständlichen stecken. In seiner Begabung liegt etwas Plastisches, wie er sich denn eine Zeitlang zum Bildhauer bestimmt fühlte. Darum schafft er gern Menschen an sich, aus reiner Freude an ihrem Dasein, ohne in ihnen eine Idee, etwa gar eine sitt-

liche Idee zu verkörpern. Dem entspricht denn auch sein passives Verhalten und seine weiche, fast weibliche Art, zu ganz offensichtlichen Konsequenzen einer bestimmten Weltanschauung, zu sittlichen Problemen Stellung zu nehmen. Das erscheint zunächst um so eigentümlicher, als in ihm von Jugend auf ein starker religiöser Zug wahrnehmbar ist, wenn dieser Zug sich auch wohl niemals zu positivem Christentum verdichtet hat. Und es wird auf den ersten Augenblick noch verwunderlicher, wenn wir von v. Hanstein, der ihn in entscheidenden Jahren (1885 ff.) genau gekannt hat, hören, er habe vor allem einen starken sozial-ethischen Zug gehabt. Freilich: spricht v. Hanstein dann weiter von Entsagungspessimismus, so ist die Erklärung gegeben. Es ist eine, wenn auch edle, sittliche Resignation, die Hauptmann kennzeichnet. Gewiß treten gelegentlich neben ihr leise optimistische Lichter auf, so z. B. in dem prächtigen Lied der Eisenbahnräder oder auch in den minder bekannten Worten, mit denen der Dichter „Das bunte Buch“, eine Gedichtsammlung vom Jahre 1885, eröffnen wollte (Schlenther, Hauptmann [2] S. 173): „Wie eine Windesharfe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs; denn das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht. Also steht deiner Lieder Wurzel begründet im Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönet Himmelslicht.“ Indes solche leiseste Hoffnungen einer kommenden Regeneration sind vorübergehende Stimmungen, und keineswegs ist aus ihnen ein kräftiger Optimismus hervorgewachsen. Denn noch neuerdings, in dem Drama „Michael Kramer“ (1900), legt der Dichter dem Titelhelden — ich zweifle nicht, als Ausdruck eigenster Überzeugung — Worte klagender Resignation in den Mund: „Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht . . . Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jen's ist es nicht, aber was . . . . . (mit gen Himmel erhobenen Händen) was wird es wohl sein am Ende???“ Gewiß, der Mann, der

verzweiflungsvoll oder mindestens entsagend in diese Worte ausbricht, ist ein Mann härtesten eigenen Pflichtbewußtseins, und er will erziehlich wirken an seinem Sohne im Banne seines Pflichtbewußtseins, — aber doch, was ihn am tiefsten kennzeichnet, das ist eine große Unklarheit des Denkens und der Empfindung in den höchsten Fragen des Daseins und demgemäß, da er ein ernster Mann ist, eine große Sehnsucht nach Ruhe im Glauben und nach einer festen Zuversicht, die er noch keineswegs sein eigen nennt.

Hauptmann mag im Wesen Kramers die tiefsten Bedürfnisse unserer Zeit widergespiegelt und verkörpert haben: den Weg zum vollen idealistischen Drama hat er bisher, trotz aller Ansätze zu einer Weltanschauung in seinen Dramen, noch nicht gefunden.

Viel näher kam bisher Sudermann diesem Ziele. Ja darauf, daß er von vornherein sittlich klarer stand, beruht, wie bereits einmal angedeutet, eigentlich schon sein Charakter als Übergangsdramatiker: er hat sich an den Impressionismus niemals verloren, wohl aber sich ihm um so mehr langsam hingegeben, je mehr dieser sich reinigen und mit idealistischen Elementen verbinden ließ. Sudermanns Glaubensbekenntnis steht am deutlichsten am Schlusse des „Katzenstegs" verzeichnet und hat sich seit dieser Aufzeichnung wohl nur in Nebenpunkten verändert. Wir finden da Boleslaw bei der Leiche Reginens, so wie wir Michael Kramer soeben vor der Leiche seines Sohnes haben philosophieren hören. „Und wie er dachte und sann, ward ihm zu Mute, als ob die Nebel sich lichteten, welche den Boden des menschlichen Seins vom menschlichen Bewußtsein trennen, und er sähe eine Strecke tiefer, als der Mensch sonst pflegt, in den Abgrund des Unbewußten hinein. Das, was man das Gute und das Böse nennt, wogte haltlos in den Nebeln der Oberfläche umher; drunten ruhte in träumender Kraft das — Natürliche. Wen die Natur begnadet hat, sprach er zu sich, den läßt sie sicher in ihren dunklen Tiefen wurzeln und duldet, daß er dreist zum Licht emporstrebe, ohne daß die Nebel der Weisheit und des Wahnes

ihn hemmen und verwirren." Aber freilich, dieser Naturzustand gilt Sudermann als möglich nur bei großen und freien Charakteren, wie Regine deren einer gewesen war. Für uns gewöhnliche Sterbliche wird, „was die Natur von uns fordert, zu Schmutz und Sünde", — und doch erscheint uns, „was die Menschensatzung will, schal und abgeschmackt". „Es ist gut, daß in diesem Chaos, wo gut und böse, Recht und Unrecht, Ehre und Schmach wirr durcheinander taumeln und wo selbst der alte Gott im Himmel ohnmächtig dahinschwindet, ein fester Pol uns übrig bleibt, um den sich alles aufs neue ordnen muß, ein Fels, an den wir Ertrinkenden uns klammern können, und an dem es zu scheitern selbst noch Wollust ist — das Vaterland."

So steht für Sudermann fest, daß in dem Schwanken moderner Weltanschauung und Sittlichkeit eine neue Ordnung nur aus der größten aller diesseitigen gesellschaftlichen Ordnungen, der nationalen, hervorgehen kann, und daß sich ihren Geboten jedermann fügen muß, will er nicht untergehen. Auch jene Urnaturen, darf man freilich fragen, die mit den Wurzeln ihrer Kraft bis in eine Zeit gleichsam vor aller nationalen Ordnung, und damit auch vor aller Kultur zurückreichen? Und die Antwort kann nur lauten: auch sie. Und damit ist ein Herd großer sittlicher Konflikte im Drama geschaffen.

Hat nun aber der Dramatiker Sudermann schon von dieser Erwägung aus geschaffen? Wie man auch seine Dramen betrachte: die stärksten Konflikte auf diesem Gebiete hat er noch nicht aufgesucht, und von seinen letzten Dramen im besonderen führt „Johannes" einen von vornherein sittlich entwurzelten, mehr als modernen Charakter vor, während im „Johannisfeuer" der sittliche Konflikt, der sich in der soeben umrissenen Form bis dicht zur Katastrophe entwickelt, schließlich doch noch umgebogen wird: unbedingt und über alles siegt die Sittlichkeit der sozialen Triebe, des Hauses, der Heimat.

Ist so die Stellung auch Sudermanns im einzelnen noch zweifelhaft, wie es in noch viel höherem Grade und viel inner-

licher auch die Hauptmanns ist, so bleibt doch bei alledem gewiß, daß die letzten Dramen beider Dichter gleichmäßig die Absicht zeigen, die dramatischen Konflikte sittlich zu vertiefen: fern schon stehen sie ihrer inneren Form nach dem rein physiologischen oder psychologisch-impressionistischen Drama, und auch die äußere Form, obwohl sie grundsätzlich und jetzt namentlich auch bei Sudermann rein impressionistisch ist, zeigt doch schon starke Spuren der Ummodelung nach den inneren Bedürfnissen.

Es ist eine Wandlung, wie wir sie auch in der Zunahme philosophischer, wenn auch teilweis noch recht mystischer Lyrik beobachten konnten, wie sie nicht minder in der steigenden Durchsetzung unserer Kunsterzählung mit ethischen und sogar metaphysischen Problemen, sowie in der Entwicklung einer kräftig wachsenden Heimatskunst vorliegt: sie führt unmittelbar hinein in die jüngsten Kämpfe um eine neue Sittlichkeit und um einen neuen Glauben.



Weltanschauung.

I.

1. In den Abschnitten über bildende Kunst und Dichtung sind die Entwicklungsvorgänge einer neuen ästhetischen Kultur ihren allgemeinen Strömungen nach geschildert worden. Ist damit die Absicht erreicht worden, in jeder Hinsicht allen Persönlichkeiten gerecht zu werden, die innerhalb der Darstellung dieser Strömungen genannt worden sind? Keineswegs! Aber diese Absicht war auch gar nicht vorhanden.

Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß die Einzelpersonen, deren Wirken wichtig genug ist, um im geschichtlichen Gedächtnis festgehalten zu werden, nun sozusagen mit Haut und Haar, mit Leib und Leben in die Geschichte übergingen. Die geschichtliche Kunst charakterisiert nur im Relief, von einem bestimmten, durch den Verlauf der allgemeinen Richtungen gegebenen Standpunkte aus; sie hat nicht die Aufgabe, Personen in Rundplastik darzustellen, — nicht einmal in der historischen Biographie ist das die Pflicht. Und niemand hat das schon besser gewußt als der Anfänger und Meister aller der Absicht nach wissenschaftlichen Geschichtschreibung, Thukydides: selbst von den größten Helden der von ihm behandelten Zeit, von Perikles z. B., teilt er uns nur die Züge mit, die für den allgemeinen Verlauf der Dinge von unbestreitbarer Bedeutung waren. Eine wissenschaftliche Geschichte ist kein Gemisch durcheinander verwebter Vollbilder von Persönlichkeiten.

Und läßt sich denn überhaupt die Persönlichkeit als Ganzes wissenschaftlich erfassen? Wissenschaftlich denken heißt vergleichen, — und das Individuum ist eben dadurch gekennzeichnet, daß es kein Vergleichsobjekt ist. So sind Individuen überhaupt nur Gegenstände ahnenden Verständnisses, nicht wissenschaft-

lichen Urteils. Das wissenschaftliche Urteil geht über den Einzelnen hinweg, sucht das mehreren Einzelnen Gemeinsame, faßt dieses in einen Begriff, stellt das gegenseitige Verhältnis der zahlreichen, auf diese Weise gewonnenen Begriffe zu einander fest und steigt auf diesem Wege vom Individuum auf zur Erkenntnis der allgemeinen, in den Individuen verlaufenden Strömungen.

Freilich: lassen sich diese Strömungen, selbst wenn sie nicht singulär sind, sondern sich ihrem innersten Wesen nach in den Vorgängen parallel laufender nationaler Entwicklungen wiederholen, so daß das ihnen Gemeinsame als Grundtendenz und tiefste Regel vergleichend festgestellt werden kann: — lassen sie sich genau darstellen? Es ist dasselbe Problem, das sich, nur in viel einfacheren Formen, in der Mechanik ergiebt, wenn es darauf ankommt, den Verlauf einer Bewegung in dem ganzen Charakter ihres kontinuierlichen Zusammenhanges zu beschreiben. Schon das ist bekanntlich nicht möglich. An Stelle des kontinuierlichen Zusammenhanges gelingt es nur, die einzelnen, wenn auch minimal voneinander entfernten Momente der Bewegung zu erfassen und zu beschreiben: die Bewegung wird in einzelne Beharrungszustände zerlegt und deren gegenseitiges Verhältnis zu einander vergleichsweise festgestellt. Um wie viel schwerer ist es da, das Kontinuierliche eines großen geschichtlichen Verlaufes, z. B. etwa der Bewegung des Impressionismus, darzustellen! Auch hier bleibt nichts übrig, als den ununterbrochen flutenden Zusammenhang in Einzelmomente leisesten gradmäßigen Fortschreitens aufzulösen und so zu zeigen, wie die Entwicklung von dem einen, an sich im Verhältnis zur Gesamtentwicklung auch bloß graduellen, polaren Gegensatz, z. B. von den ersten ganz naturalistischen Anfängen des physiologischen Impressionismus, zu dem anderen polaren Ende, z. B. zu den jüngsten Erscheinungen des idealistischen psychologischen Impressionismus, fortschreitet. Wie aber sollen die unendlich feinen Übergänge, die zwischen diesen polaren Gegensätzen liegen, nun sämtlich klar beschrieben und anschaulich greifbar gemacht werden? Es versuchen hieße das Leben

selbst wiederholen. Und schon die Sprache versagt hier; sie stellt jene Unsumme von Abschattierungen der Wörter und der hinter diesen stehenden Begriffe nicht zur Verfügung, deren es als Materials bedürfen würde, um die einzelnen Nuancen des Gemäldes der Wirklichkeit entsprechend herauszubringen. Und sie versagt dabei sogar schon für die Schilderung der Gegenwart, obwohl doch zu deren Beleuchtung gerade ihr heutiges Material am ehesten beitragen könnte; und sie versagt in noch viel höherem Grade — und je weiter rückwärts, um so stärker — für jene Vergangenheiten, auf deren Wiedergabe auch nur im groben der gegenwärtige Charakter ihres Körpers und ihres Baues nicht mehr zugeschnitten ist. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich jene trostlosen Stunden des Geschichtschreibers, der bestimmte Gegensätze und Schattierungen der Vergangenheit deutlich fühlt, zugleich aber sich außer stande sieht, sie mit den vorhandenen Sprachmitteln schlagend auszudrücken. Man könnte da im ersten Augenblick wohl an eine neue Terminologie zur Ausfüllung der Lücke denken. Aber eine solche Terminologie würde unendlich sein, hieße mindestens die Wiederbelebung aller alten Sprachmittel, in denen vergangenes Seelenleben sich jemals verkörpert hat! Unmöglich — nur um die Festlegung einiger grober und gröbster Beziehungen der allerwichtigsten Unterschiede vergangenen Seelenlebens kann es sich wenigstens zunächst handeln, so, wie sie etwa bisher in der Einordnung der Entwicklung menschlicher Gemeinschaften in gewisse psychische Perioden vorliegt[1].

Und nun das weitere Problem! In den Rahmen jener feinen Übergangsnuancen zwischen polaren Gegensätzen einer geschichtlichen Entwicklung, die sich eben noch aufstellen lassen, sind jetzt wiederum jene einzelnen Persönlichkeiten möglichst individuell einzuzeichnen, die vornehmste Träger dieser Nuancen gewesen sind! Die einzelne Schattierung in ihrem Verhältnis zu den vor und nach ihr liegenden Schattierungen giebt den Standpunkt ab, von dem aus die Rundgestalten der Individuen, die für sie charakteristisch sind, zu Flachbildern historischen

[1] S. oben S. 69 ff.

Charakters umgearbeitet werden müssen! Liegen hier nicht Aufgaben von unendlicher Feinheit vor, die zudem schließlich aus der wissenschaftlichen Auffassung heraus doch ins Künstlerische führen, in denen das logische Urteil abgelöst wird vom Gefühl, vom Instinkte?

Man vergegenwärtige sich diesen Verlauf der geschichtlichen Arbeitsweise, um sich mit der Überzeugung zu erfüllen, daß die sichersten Thatsachen auf geschichtlichem Gebiete nicht die individuellen sind, die in ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit so leicht den Eindruck unzerstörbarer Gewißheit hervorrufen, sondern die allgemeinen: jene groben Thatsachen, deren tiefster Kern durch Vergleichung, durch ein wahrhaft wissenschaftlich urteilendes Verfahren festgestellt werden kann. Und man gewinne diese Überzeugung unmittelbar anschaulich, indem man statt der bunten Vorgänge der Gegenwart, die unsere Aufmerksamkeit zu ihren Gunsten einseitig von dem Verfolgen der tieferen Strömungen ablenken, vielmehr Vorgänge einer weiteren Vergangenheit beispielsweise heranzuziehen suche, in denen unser Auge neben den verwirrenden Erscheinungen des Alltags auch der allgemeinen Zusammenhänge leichter habhaft wird. Was ist da z. B. für unser Mittelalter sicherer: daß es ein Lehnswesen gegeben hat, oder daß ein bestimmter Kaiser einen bestimmten Fürsten in einem bestimmten Jahre belehnt hat? Die generelle Thatsache ist durch tausend Nachrichten belegt und auch dadurch begrifflich sichergestellt, daß auch sonst oft da, wo sich in der Entwicklung der Völker Naturalwirtschaft findet, ein Lehnswesen entfaltet scheint: die vergleichende Betrachtung von unendlich vielen Nachrichten aus der eigenen Volksentwicklung wie die vergleichende Umschau auf dem Gebiete der allgemeinen Völkergeschichte ergiebt sonach dasselbe Resultat: es ist das statistische Gesetz der großen Zahl, das sich hier in einer außerordentlichen Sicherheit der historischen Anschauung auswirkt. Dagegen die einzelne Belehnung! Wie wenige haben sie beobachtet! Und wenn wir von allen diesen Wenigen genaue Aufzeichnungen des Ereignisses hätten: — würden sie sich, bei ihrer verhältnismäßig geringen Zahl, auch

nur bis zu dem Grade decken, daß wenigstens die Hauptmomente des Ereignisses über jeden Zweifel erhaben wären? Erfahrungsgemäß nicht: so stark pflegen die Abweichungen in der Fixierung selbst eines einfachen singulären Ereignisses zu sein, auch wenn keinerlei besondere Absicht oder Neigung der Entstellung vorwaltet. Und so läßt sich behaupten, daß jedes individuelle Ereignis schon aus der Art seiner Überlieferung her leichter bestritten werden und selbst in seinem Kernvorgang weniger sichergestellt werden kann als eine allgemeine Tendenz, ein sogenannter Zustand. Diese allgemeinen Zusammenhänge sind es, aus denen es sich u. a. begreift, daß Ranke das reifste Werk seines geschichtlichen Denkens, die „Weltgeschichte", grundsätzlich nur noch auf Tendenzen erbaut hat und nicht auf Persönlichkeiten.

Und diese Zusammenhänge mögen es auch richtig erscheinen lassen, wenn hier, an dieser bescheidenen Stelle, als wichtigstes Ergebnis der bisherigen Darstellung keineswegs die Wirksamkeit einzelner, noch so bedeutender Personen gebucht wird, sondern vielmehr der Zusammenhang der großen, die letzten Jahrzehnte unserer Geschichte durchwaltenden seelischen Strömungen.

* * *

2. Und da ist es denn charakteristisch, daß die neue Periode der Reizsamkeit sich vor allem auf dem Gebiete der Phantasiethätigkeit äußert: ähnlich wie einst das große subjektivistische Zeitalter mit den Jahren der Empfindsamkeit als einer Periode wieder erwachender deutscher Dichtung begann. Leise kann man verfolgen, wie seit den vierziger Jahren schon in einzelnen verstreuten Zügen, machtvoll dann und allgemein mit den siebziger und achtziger Jahren ein Seelenleben der Phantasie das alte, mehr rationale, vornehmlich wissenschaftliche Dasein ablöst und erst dem Historismus, und das heißt den Geisteswissenschaften, später auch den Naturwissenschaften den Krieg erklärt und im Streite mit ihnen zu siegen sucht. Die erste Stufe der Entwicklung ist dabei die, daß die Kunst zunächst wenigstens für ihr eigenstes Gebiet Befreiung von der Bevormundung

durch die Wissenschaft verlangt: der Kampf gegen eine wissenschaftlich-philosophische Ästhetik. Ihn haben schon Ludwig und Hebbel aufgenommen, freilich noch bescheiden genug: so hat Hebbel noch 1848 vor der philosophischen Ästhetik die alte Hochachtung, möchte aber doch für die künstlerische Praxis daneben die Erfahrungen der Künstler hören, und besonders wichtig erscheinen ihm eingehende Bekenntnisse über das Geheimnis des eigentlichsten schöpferischen Vorgangs. Richard Wagner ist dann schon nicht mehr so zurückhaltend; er schafft seine Ästhetik aus seinem Werke und duldet keine Götter neben ihm. Wie dann im Laufe der achtziger Jahre die letzten Reste der alten ästhetischen Wissenschaft von den Künstlern abgeschüttelt wurden, wie mit der vollen Entfaltung der neuen Kunst zunächst die Herrschaft des Historismus fiel — hat doch schon in dieser Zeit ein großer Künstler eine altägyptische Landschaft mit Telegraphendrähten versehen — das sind bekannte Thatsachen. Zugleich aber erweitern sich die Ansprüche der neuen Phantasiethätigkeit auf Beherrschung des gesamten Seelenlebens. Von außerordentlicher Bedeutung war hier, daß die moderne Kunst in höherem Grade als die Künste früherer Zeitalter Mitthätigkeit im phantasievollen Genuß verlangt, da ihre Technik auf Hervorrufung von Spannungsgefühlen beruht, die vielfach von dem Genießenden gelöst werden müssen. Fiedler, der Freund von Marées und Böcklin und Hildebrand, hat das zuerst ganz erkannt und daraufhin in den siebziger und achtziger Jahren seine Lehre vom produktiven Kunstgenuß entwickelt. Wenn aber die Nation zur Mitarbeit am Phantasieleben aufgefordert und hingerissen wurde, wenn dementsprechend so produktive Genießer auftraten wie etwa Hermann Bahr, einer der feinsten Nachempfinder der Zeit: hieß das nicht die Nation langsam überhaupt auf künstlerischen Boden stellen? Und die Nation folgte diesem Rufe: die begeisterte und überraschend schnelle Aufnahme des Buches „Rembrandt als Erzieher", das in diese Regionen lockte, war um 1890 hierfür ein überraschendes Zeugnis.

In den neunziger Jahren hat dann die Phantasiethätigkeit

auch noch den stärksten Wall, der ihrer Strömung entgegenstand, zu durchbrechen oder wenigstens zu überfluten gesucht: den naturwissenschaftlichen Sinn. Der naturalistische Impressionismus physiologischen wie psychologischen Charakters hatte zwar den Historismus beiseite geschoben, dagegen war er den Naturwissenschaften noch befreundet geblieben, ja in den Lehren Zolas wie noch mehr in denen der deutschen Nachtreter des Franzosen war sogar die Grundmeinung die gewesen, daß in diesem Naturalismus eben eine Vereinigung von Kunst und Wissenschaft vorliege wenn nicht gar die Kunst in Wissenschaft übergeführt sei, und man hatte die impressionistischen Beobachtungen im einzelnen vermeintlich nach der Methode der Naturwissenschaften gemacht. Über diese Auffassung ging nun der idealistische Impressionismus der neunziger Jahre stracks hinweg. Gewiß bewahrte er die mit gewaltigen Mühen errungene höhere Genauigkeit der impressionistischen Beobachtung, aber er unterwarf sich ihr nicht einfach, sondern nutzte sie aus als ein Werkzeug zu feinster Wiedergabe subjektiv-persönlicher Stimmung. Und schon zeigen sich jetzt hierüber hinaus die Anfänge eines objektiven Idealismus sittlicher und metaphysischer Weltanschauungen, die sich erst recht nicht ausschließlich Gesetzen bisheriger naturwissenschaftlicher Beobachtung unterordnen werden. Und war denn selbst schon im naturalistischen Impressionismus nichts anderes von Bedeutung gewesen als nur die den Naturwissenschaften nachgebildete Methode? Keineswegs. Die Wissenschaften gehen auf Verallgemeinerung der Erfahrungen und bringen die Einzelthatsachen unter Begriffe; die Kunst ergreift das Einzelne mit schöpferischer Gewalt: die Ziele der Kunst und der Wissenschaft sind verschieden. Auch eine Kunst, die mit wissenschaftlicher Genauigkeit beobachtet, wird doch nach dieser Beobachtung ihre eigenen Wege gehen und eben darin ihre Selbständigkeit gegenüber der Wissenschaft bald um so stärker offenbaren. In den neunziger Jahren wurde in der Kunst auch der letzte Rest noch einer Herrschaft der Naturwissenschaften gebrochen: frei flutete die Kultur einer neuen Phantasiethätigkeit in eigenem Bette, erfüllte

das Leben, soweit es sich ihr näherte, bis zur letzten kleinen Schöpfung des Kunsthandwerks und griff auch weithin ein in die Gebiete ferner liegenden geistigen Lebens, in den Kreis sittlicher Vorstellungen, in die Tummelplätze metaphysischer Spekulation, ja selbst in die abgelegenen Felder der Wissenschaft; es wird davon noch die Rede sein. Und bedarf es noch weiterer Ausführung, daß diese neue Kultur der Kunst auch sonst das Leben mit dem Dufte ihres Daseins erfüllte? Daß unter ihrem Einfluß die Schätzung der praktischen Berufe zunahm und ihnen zugleich gern ein künstlerisches Motiv untergelegt ward, daß die Erziehung wieder ästhetische Werte zu bevorzugen begann, daß der Kultus und die Pflege des menschlichen Körpers im Sport erwuchs, daß das Leben im ganzen heller, freudiger, willensstärker ward, daß die ständige pessimistische Grundnote des subjektivistischen Zeitalters ins Leisere zu verhallen begann? Man vergegenwärtige sich die neuen Welten, die im Erblühen anderer spezifisch ästhetischer Kulturen erstanden sind, die Welt der Ritterzeit des 12. Jahrhunderts etwa und die der Kultur seit etwa 1750, und man ziehe die Unsumme von Vergleichen mit der Gegenwart, die sich alsbald aufdrängen, um den ganzen Umschwung zu empfinden.

Was aber war die innerste Bewegungsursache dieses Umschwungs? An dieser Stelle unserer Übersicht kann es mit einem Worte ausgedrückt werden: die Reizsamkeit, die ins Schöpferische umgesetzte Fähigkeit bewußter Perzeption neuer, bis dahin wesentlich vorstellungslos gebliebener innerer Reizergebnisse. Diese Reizergebnisse liegen, genauer betrachtet, zwischen der vollen alten Vorstellung und der bloßen nervösen Reizung; sie haben von beiden etwas, jedenfalls fehlt niemals das sinnliche Element. Hervorgerufen werden sie durch Spannungen und vornehmlich durch eine ganze Reihe solcher hintereinander, eine Reihe, die man wohl am besten als Schwebung bezeichnen kann: durch Spannungen und Schwebungen also, die ohne Lösung oder wenigstens ohne genügende Lösung bleiben. Der Erfolg ist der des Ahnungsvollen, des unklar Erwartenden, des sehnsuchtsvollen Dranges ins Neue,

Dämmernde, Unheimliche, Ungeheure, Symbolische, Mystische, im Falle stärkerer Erregtheit die unbestimmte Empfindung der Angst, der Furcht und verwandter Gefühle. Sollen nun diese Zustände der Unlust aufhören — falls sie nicht etwa perverser Weise als Lust empfunden werden — so bedarf es ihrer selbstthätigen Auslösung durch die Phantasie dessen, der ihnen unterworfen ist, und diese Auslösung erfolgt in der Art, daß sich der bloße, beinahe rein nervöse Reizvorgang nun mit gegenständlicherem Inhalte anfüllt.

Dies ist das eigentlich Charakteristische, und hieraus erklärt es sich, wenn die moderne Kunst nicht mehr nach ihrem positiven, stofflichen Vorstellungsgehalte bestimmt werden kann, sondern mehr nach ihrem psychologischen und neurologischen Wesen, nach einer also fast nur innerlichen und gleichsam formalen Bedingtheit: daher kein Gefühl, sondern Stimmung, keine Willensäußerung mit Willensgehalt, sondern Vorgang des Wollens an sich, Trieb, Streben; und ebenso nicht Denkinhalt zunächst, sondern Denkvorgang. Wie es Bahr einmal ausgedrückt hat: „Vordem begnügte sich die Litteratur mit den Thatsachen der Gefühle, deren Wesen und Weise vorausgesetzt wurden, und deren bewegende Kraft nur die Handlung führen und die Charaktere bestimmen sollte. Aber das Gefühl selber wurde gar niemals durchforscht, untersucht, zergliedert, um ihm den Prozeß zu machen und seinen Steckbrief aufzunehmen. Jetzt ist es umgekehrt. Was jenen die Hauptsache war, die Spannung rascher, reicher und bewegter Handlung und die Versammlung seltener und bizarrer Charaktere, das achten wir gering. Das Werkzeug von einst zur Gestaltung des Gegenstandes ist selber jetzt Gegenstand geworden, das Mittel zur Bewegung und Leitung des Vorwurfes selber Vorwurf, und eine neugierige, unerbittliche, rastlose Enquête ist eröffnet worden über alle Gefühle in der Brust des Menschen, wie sie sind, wie sie wachsen und wechseln, wie sie verlaufen.“ So erklärt sich der Charakter der neuen Phantasiethätigkeit, wie wir diese in Musik, bildender Kunst und Dichtung gefunden haben. Die Musik wirkt durch den Übergang zum vorwiegend Chromatischen und ein Heer

anderer Neuerungen in dem Bereiche ihrer Kunstmittel dahin, daß ihre Sprache selbst schon, ganz abgesehen von dem Inhalt dessen, was sie ausspricht, eine Sprache der Schwebungen und Spannungsgefühle ist; in der bildenden Kunst thun die unvermittelten Farbenzusammensetzungen des Impressionismus dieselbe Wirkung; in der Dichtung wird diese ebenso durch eine grundsätzlich impressionistische wie durch eine symbolistische Sprache erreicht. Und in den Künsten, die einen unmittelbaren Zusammenhang ihres Schaffens mit der Natur aufweisen, indem sie deren Bildungen oder wenigstens die Analogien dieser Bildungen nachschaffen, in der bildenden Kunst vor allem, aber auch in der Dichtung und hier wieder vornehmlich im Drama, wird dasselbe Ergebnis auch schon dadurch hervorgerufen, daß die Natur nur eben in ihrer intensivsten Gestalt wiedergegeben wird: denn diese Eindrücke intensivster Gestalt im Aufgehen der Gesichtseindrücke in Farbenmomente, der Handlungswahrnehmungen in Handlungsmomente sind fast nur noch nervöse Reizvorgänge ohne eindeutigen Vorstellungsinhalt, und bewirken darum Spannungsgefühle und deren Summation, die Schwebung. Und indem so alle Darstellungsmittel der modernen Kunst auf die Nerven, und auf die Nerven fast allein hinweisen, führen sie zum ersten Male grundsätzlich und ausgedehnt in das Gebiet der Phantasiethätigkeit jene merkwürdigen Erscheinungen ein, die zuerst unter dem Namen der audition colorée bekannt wurden: die gegenseitige Vertretung der spezifischen Sinneswerkzeuge, das Prickeln auf der Haut beim Anhören von Tönen, die Tonassociation bei Aufnahme von Farben, kurz die ungewöhnliche Erregung der Sinne bei nicht für sie spezifischen Sinnesreizen. Es ist eine Kunst, der das Seelenleben nur aus Aktualitäten zu bestehen scheint: diese, die ohne Unterlaß aufeinander folgenden Sensationen, die Webungen, Wallungen, Spannungen, Schwebungen, die kleinsten noch eben erkennbaren und jetzt erst völlig aufgedeckten Momente der psychologischen Kontinuität sind das Material ihrer Formgebung. Daher die Wiedergabe der Erscheinungswelt im Flimmer der Impressionen, mag es sich um Bildnerei oder Malerei, um Erzählungskunst oder Drama handeln.

Und keineswegs der naturalistische Impressionismus bloß bedient sich dieser Mittel der Darstellung, möge er nun die physiologisch sichtbare oder die psychologisch anschaubare Welt darstellen. Auch der idealistische Impressionismus in der Stimmungskunst wie in den ersten Anfängen einer objektiveren Entwicklung steht genau auf derselben Grundlage. Schon daß auch die Musik in diesen Kreis getreten ist, die in Anbetracht der Darstellungsmittel idealistischste aller Künste, ist da Beweises genug. Noch mehr aber ergiebt sich der impressionistische, und das heißt moderne Charakter auch unserer idealistischen Kunst aus der Thatsache, daß die Neuerungen ja überhaupt gar nicht das Objekt der Kunst betreffen, sondern vielmehr deren Ausdrucksmittel: eine idealistische Kunst aber beruht primär auf veränderten Objekten der Kunstübung. Daß diese neuen Objekte, in der Gegenwart das immer stärker auftauchende persönliche Stimmungsmoment und die ersten Spuren neuer Schicksalsideen und Weltanschauungen, dann auch auf die Ausdrucksmittel einwirken und diese umgestalten, ist richtig. Allein das ist ein sekundäres Moment, und es entfaltete sich in der jüngsten Vergangenheit erst, als die impressionistischen Ausdrucksmittel schon entwickelt waren, hat also in seiner Entfaltung diese zur wenigstens zeitlich gegebenen Voraussetzung.

Wenn aber so das ganze große Gebiet der Phantasiethätigkeit sich von dem Duft, ja von dem Lebensodem eines neuen seelischen Daseins erfüllt zeigt, haben dann die übrigen Gebiete des Seelenlebens sich dieser neuen Atmosphäre fernhalten können? Schon der Umstand, daß alle seelischen Erscheinungen derselben Zeit ständig zu einander im Verhältnis stehen, das individualpsychisch wie sozialpsychisch geltende Gesetz der psychischen Relationen verbietet dies. Das neue Seelenleben ist zunächst auf dem ihm innerlichst verwandten Gebiete der Phantasie heimisch geworden, aber es dringt weiter vor und hat auch schon andere Gebiete weithin erobert: so vor allem das der sittlichen Anschauungen.

II.

Hatte das große Zeitalter des Subjektivismus schon früh, bereits im 18. Jahrhundert eine eigene durchschlagende Sittenlehre entwickelt? Keineswegs!

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wies, weniger in der philosophischen Bearbeitung der sittlichen Probleme, die hier nicht allein in Betracht kommt, als in den sittlichen Anschauungen des praktischen Lebens eine Fülle nebeneinander verlaufender ethischer Strömungen auf. Da war vor allem noch die christliche Moral mit ihrem Gebot der Nächstenliebe bis zur Aufopferung des eigenen Ichs. Da war weiter die Sittenlehre der natürlichen Religion des 16. bis 18. Jahrhunderts mit ihrem Ideal der Humanität. Beides Systeme, die vor allem auf das Ganze der menschlichen Gesellschaft sehen und darum von der Annahme innerlicher Gleichheit der Menschen ausgehen. Da waren ferner aus dem Zeitalter des voll entwickelten Individualismus zwei Systeme, die zunächst den Einzelnen für sich ins Auge faßten: der Utilitarismus seit Bacon und die Ethik der Selbstvervollkommnung seit Leibniz, das eine wie das andere sehr verschiedener Wendungen fähig je nach dem, was man unter Glück oder Vollkommenheit verstand. Da waren endlich aus dem Zeitalter des Subjektivismus Kants kategorischer Imperativ und die ethischen Gedanken der philosophischen Romantik.

Aber keines dieser Systeme überwog eigentlich, wenn nicht etwa, aber mehr innerhalb der unteren Klassen, das einer ins

Massive abgewandelten christlichen Ethik; und am wenigsten Einfluß hatten im Grunde die Lehren Kants und der späteren Metaphysiker gewonnen. Kants Imperativ wird in der Geschichte der preußischen Erhebung während der Freiheitskriege unvergessen bleiben; hat er sich aber später weite Kreise unterworfen? Und gar die Ethik Fichtes und seiner Nachfolger blieb auf wenige Anhänger beschränkt.

Es ist auch immer wieder gefühlt worden, daß eine wirklich allgemein durchschlagende Ethik gerade des Subjektivismus noch nicht entwickelt worden war; in tausend Andeutungen und Wünschen tönt dieses Gefühl vor allem in unseren Dichtern wider; und noch der unglückliche Conradi hatte um 1887 vor, in einer Romantrilogie die Entwicklung eines Menschen von einer extrem individualistisch-ästhetischen Weltanschauung durch eine sozial-ethische hindurch zu einer höheren dritten unbekannten, zu einer Ethik der Zukunft zu schildern.

Und diese Unklarheit der sittlichen Lebenshaltung und der sittlichen Ziele fiel in eine Zeit, die, wenigstens seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, sich auf den weiten Gebieten der Natur- wie der Geisteswissenschaften immer mehr einem Verstandesleben zuwandte, die also am wenigsten imstande war, die bestehende Lücke auszufüllen, und die dennoch gegen ihr Ende hin der Thatsache inne ward, daß jede Art des Intellektualismus das Herz unbefriedigt lassen muß.

Konnte nun aus dem Abschluß wenigstens dieser langandauernden wesentlich intellektualistischen Entwicklung eine neue Ethik starker Verbreitungsfähigkeit hervorgehen — eine Ethik von hinreißender Gewalt und von unaufhaltsamen Trieben und von Geboten, die unerbittlich sich aufdrängen?

Die Geschichte der evolutionistischen Sittenlehre giebt auf diese Frage die Antwort.

Mit dem Erscheinen von Darwins Buch über die Entstehung der Arten durch natürliche Auslese (1859) war noch mitten in die blühende intellektualistische Zeit, wenn auch mehr gegen ihr Ende zu, ein Gärungsstoff geworfen, der berufen schien, die sittlichen Vorstellungen aufs stärkste umzugestalten.

Denn was besagt die Lehre Darwins? Sie weist einmal unwiderleglich nach, daß die heute lebenden Formen tierischer und pflanzlicher Organismen sich in ununterbrochener allmählicher Wandlung aus früheren, weit einfacheren Formen entwickelt haben; und sie sucht zweitens die Wirkung gewisser mechanischer Prinzipien, so vor allem des der natürlichen Auslese, als zur Erklärung der stattgehabten Vorgänge ausreichend zu erweisen. Nun versteht sich, wie ungeheuer der Rückschlag schon der Lehre von der kontinuierlichen Entwicklung der Lebewesen an sich auf die Ethik sein mußte. Die Organismen nicht mehr in ihrem Wesen stetig —: was blieb da noch stet? Es war eine dumpfe, erst allmählich empfundene Wirkung auf die Geister, ähnlich jener der Lehre des Koppernikus, daß die Erde nicht mehr das Centrum der Welt sei, wie man so lange geglaubt, sondern ein kleiner Körper, der sich in und mit einer Fülle von Welten bewege. Und vor allem die sittlichen Begriffe traf Darwins Behauptung. Jene Begriffe, von denen man bisher geglaubt hatte, daß sie droben hangen unveräußerlich, die elementarsten sittlichen Normen, — waren denn auch sie etwas erst Gewordenes? und also Veränderliches?

Und weiter noch: beseitigte nicht das Mittel zur Entwicklung der Variabilität, der „Kampf ums Dasein", alle ethischen Vorstellungen überhaupt? Und ergab nicht die ganze Lehre, wie sie in dem Buche von der Abstammung des Menschen (1871) auf einen untermenschlichen Ursprung unserer Gattung hinauszulaufen schien, die Unmöglichkeit jeder metaphysischen Verankerung sittlicher Begriffe? Es waren Bedenken, die sich vor allem in der breiten Masse jener Gebildeten geltend machten, die in die tieferen Gründe der Lehre Darwins nicht weiter eindrangen.

Etwas abgeschwächt wurde das Ungeheure der Wirkung der gesamten Lehre durch den Umstand, daß schon vor Darwin die Entwicklung der Arten vielfach als eine überaus wahrscheinliche Hypothese, ja halb erkannte Thatsache geahnt und vorgetragen worden war, ja daß man aus ihr und aus den zu ihrer Erklärung aufgestellten Vermutungen sogar schon einige neue

ethische Normen abgeleitet hatte. So hat in Deutschland Wilhelm Jordan bereits in dem Epos „Demiurgos“ (1854) den Kampf ums Dasein als das eigentliche Geheimnis der Entwicklung gezeichnet und hieraus für die sittlichen Anschauungen seines Helden Folgerungen gezogen. Späterhin hat dann freilich Jordan, nunmehr mit den Lehren Darwins vertraut, seine Meinung weit deutlicher formuliert und eine Ethik gelehrt, die sich in den Versen Fritz Kögels zusammenfassen läßt:

> Soll alles, was du hast und bist, verderben?
> Bleibt nichts von deinem Sein und Ich zurück?
> Bau über dich hinaus und laß den Erben
> Gesundheit, Stärke, Selbstbeherrschung, Glück!

Indes zunächst und im allgemeinen war man doch ratlos; und Darwin selbst ist weit davon entfernt geblieben, die sittlichen Folgen seiner Entwicklungslehre ganz zu empfinden. In der That war die Aufgabe, eine Ethik des Evolutionismus zu entwickeln, scharf ins Auge gefaßt, nicht eben leicht. Denn zweierlei Ethiken konnten bei genauerem Eingehen auf die Lehren des Darwinismus begründet werden.

Einmal hatte Darwin für die Entwicklung der organischen Welt die Erklärungsreihe der Anpassung und Vererbung (soweit man diese etwa noch heute gelten lassen will) und der Zuchtwahl oder natürlichen Auslese, wonach nur die kräftigsten Individuen überleben, gefunden. Es waren egoistische Prinzipien; übertrug man sie auf die Menschenwelt und die willkürliche und das heißt sittliche Regelung der Entwicklung derselben, so kam man zu einer physiologischen Entwicklungsethik des Egoismus. Und da ergab sich denn als eine der ersten und grundsätzlichsten Forderungen, daß alle Hindernisse für die natürliche Auslese fallen müssen, so vor allem das Erbrecht und jede Begünstigung des Einzelnen durch Momente, die außerhalb seiner individuellen Anlage liegen. Und weiter ergab sich, daß die Auslese geregelt werden müsse: also Heiratsverbote gegenüber Kranken, Beseitigung allzu Schwacher oder Schwacher überhaupt u. s. w. Ferner mußte nach den Prinzipien einer

physiologischen Entwicklungsethik aus den großen Idealen der Menschheit, wie sie wenigstens die christliche Moral und die Sittenlehre der Humanität klar besitzen, die Idee der Gleichheit aller Menschen vor dem Sittengesetze ausscheiden: Entwicklung der Gattung vielmehr zu einer höheren Art, zu einem vom heutigen Menschen auch physiologisch verschiedenen Übermenschen: das wurde die Idee, in der alles gipfelte. Also nicht das Wohl aller galt mehr, sondern das der Tüchtigsten, der Wenigsten; nicht Friede auf Erden hieß es, sondern Streit, Haß, Kampf ums Dasein: ja Kampf ums Dasein — bis wohin? Bis zu dem Punkte, daß die Übermenschen nach erreichtem höheren Niveau dann doch wieder fortkämpfen um eine höhere Stufe und so Stufe auf Stufe folgt: — und am Ende die Pyramide sich gipfelt und Er übrig bleibt, der Höchste, Letzte, Einzige? .... Das ist der Ausgang, der in der Konsequenz des Systems liegt, — es ist die Konsequenz Stirners und der Anarchisten.

Andererseits aber hatte nun Darwin doch wieder den Nachweis geliefert, daß neben dem egoistischen Prinzip der Zuchtwahl innerhalb der organischen Welt zugleich ein altruistisches Prinzip der Mutterliebe und verwandter Triebe von Anbeginn bestehe. Und er hatte weiter gelehrt, daß dieses altruistische Prinzip sich bei den Herdentieren und Tierstaaten zum sozialen erweitere, und daß aus dem sozialen Prinzip der Tierwelt das moralische der Menschheit hervorgehe. Mit anderen Worten: neben Voraussetzungen einer rein egoistischen Ethik bot die Lehre Darwins doch auch Momente dar, die auf eine soziologische Entwicklungsethik des Altruismus hinwiesen.

Und konnten nun diese Elemente durch die egoistische Evolutionsethik ohne weiteres ausgestoßen werden?

Keineswegs! Es ist klar, daß die Ziele des ethisch physiologischen Evolutionismus, die Regelung der natürlichen Auslese, die Erringung eines Übermenschentums und tausend andere Forderungen thatsächlich gar nicht aufgenommen oder verwirklicht werden können ohne stärkste Bindung der Freiheit des Ein-

zelnen: denn wie soll denn z. B. das Erbrecht verschwinden, der Geschlechtsverkehr kontrolliert werden ohne schärfsten Sozialismus oder Kommunismus? Die physiologische Ethik forderte also zu ihrer Durchführung eben die soziologische Seite der darwinistischen Sittenlehre, und auch sie wieder in ihrem Extrem, in einem äußersten Altruismus.

Da zeigt sich also klar: zieht man alle biologischen Prinzipien der Entwicklungslehre in Betracht, so wie sie Darwin vortrug, und wird man nicht bloß von dem Gedanken der entwicklungsmäßigen Ungleichheit der Menschen und dem Phantasma einer raschen Emporläuterung der höchstentwickelten zu einer neuen physiologischen Daseinsstufe erfaßt, so wird durch den Evolutionismus der alte Gegensatz zwischen Egoismus und Altruismus, zwischen persönlichen und sozialen Trieben und Anforderungen des Einzelnen und des Ganzen keineswegs beseitigt. Nur das läßt sich allenfalls sagen, daß er gegenüber dem Hergebrachten eine gewisse, zunächst allerdings nur theoretische Verschärfung erfährt.

Enthielt mithin, so allseitig betrachtet, die Entwicklungslehre wirklich die Gärungsstoffe einer neuen Ethik? Keineswegs: das uralte Problem der Abfindung mit dem Gegensatze des Allgemeinen und Besonderen blieb bestehen; und alle Systeme, die es auf Grund der Entwicklungslehre für erledigt erklärten und aufheben wollten, scheiterten.

Von allen diesen Versuchen aber bietet ein weiteres geschichtliches Interesse im Grunde nur einer: der von der Sozialdemokratie gemachte.

Virchow hatte auf der Münchener Naturforscherversammlung vom Jahre 1877 das Wort fallen lassen, die Darwinsche Theorie führe zum Sozialismus. Möglicherweise ist das der Anlaß gewesen, daß sich der sozialdemokratische Führer Bebel des Darwinismus zur Begründung einer neuen Ethik annahm. Freilich unter starken Zumutungen an Leichtgläubigkeit und Gutherzigkeit. „Das Darwinsche Gesetz des Kampfes ums Dasein“, so führt er aus, „das darin gipfelt, daß das höher organisierte und stärkere Lebewesen das niedere verdrängt

und vernichtet, findet in der Menschheit den Abschluß, daß schließlich die Menschen als denkende und erkennende Wesen ihre Lebensbedingungen, also ihre sozialen Zustände und alles, was damit zusammenhängt, zielbewußt beständig ändern, verbessern und vervollkommnen, und zwar in dem Sinne, daß schließlich für alle Menschenwesen gleich günstige Daseinsbedingungen vorhanden sind." Ist dann der Idealzustand erreicht, so wirkt er „schließlich dergestalt auf die Intelligenz und Einsicht ein, daß der Gedanke an Herrschaft über andere gar keinen Platz in einem Gehirn mehr findet". Man sieht: eine ins Utopische umgebogene physiologische Entwicklungsethik.

Was sich aber bei dem Versuche Bebels, die Entwicklungslehre für eine sozialistische Moral in Anspruch zu nehmen, zeigt: daß nämlich ein solches Vorhaben nur durchführbar ist unter Beugung der evolutionistischen Thatsachen oder des gesunden Menschenverstandes, das ließe sich ebenso an den Versuchen individualistischer Ethik nachweisen, die auf Darwins Anschauungen hin gemacht worden sind. In Wahrheit verhält sich eben die Thatsache der Entwicklung zu dem großen ethischen Problem des Gegensatzes zwischen Altruismus und Egoismus indifferent, oder vielmehr sie umschließt es: eben im Verlaufe der Entwicklung wird dieser Gegensatz abgewandelt und veredelt und — so gebietet vielleicht eine frohe Hoffnung — endlich einmal in einer noch nicht vorauszusehenden Weise gelöst werden.

Aus diesen Zusammenhängen ergiebt sich, daß die eigentliche Aufgabe einer Ethik noch des intellektualistisch-wissenschaftlichen Zeitalters nicht so sehr auf ein bloß evolutionistisches System hinauslaufen konnte, als vielmehr in dem Versuche gipfeln mußte eines zeitgemäßen Ausgleichs individual- und sozialethischer Prinzipien auf modern-wissenschaftlicher, und das heißt von metaphysischer Anschauung losgelöster Grundlage, unter gleichzeitiger Einführung derjenigen entwicklungsgeschichtlichen Momente, die sich der eingehendsten wissenschaftlichen Prüfung als haltbar und darum

zugleich als notwendig erwiesen. Diesen Weg hat denn auch die wissenschaftliche Entwicklung auf ethischem Gebiete im allgemeinen eingeschlagen. Und sie konnte dabei in gewissem Sinne schon von Kant ausgehen.

Denn bereits Kant hatte der äußeren Form der Sittlichkeit, die da befiehlt: so mußt du handeln! die innere Form der Moralität, die da fordert: so sollst du sein! entgegengesetzt und damit jedes äußere Sittengesetz, möge es nun als ein solches der Natur oder der Offenbarung erscheinen, und hiermit wieder im Grunde jeden Zusammenhang zwischen Ethik und Metaphysik aufgehoben. In der That war denn auch nach ihm grundsätzlich nicht mehr irgend eine von außen herantretende metaphysische Idee das Fundament der Ethik, sondern der Mensch erschien als sein eigener moralischer Gesetzgeber — als das Geschöpf, das irrend und sündigend das Sittengesetz selbst zu schaffen und vor seiner Vernunft als letzter Instanz zu verantworten habe.

Allein diese letzte Instanz der Vernunft, gipfelnd in der Annahme einer transcendenten Freiheit und eines transcendenten Gewissens, war denn bei Kant doch schließlich wieder noch übererfahrungsgemäß gedacht und wurzelte, so sehr sie zugleich überindividuell war und damit den sozialen Charakter neuerer ethischer Theorien vorwegzunehmen schien, in Wahrheit in einer bloß intelligibeln Welt. Und so geschah es denn, daß Kants Ethik sehr leicht doch wieder metaphysische Elemente beigemischt wurden: so ist es z. B. noch bei Lotze geschehen, insofern dessen Ethik in der Unabhängigkeit des Inhalts und der Gültigkeit der moralischen Ideen von der Erfahrung Kantsche Elemente enthält: die sittlich bindende Kraft dieser Ideen wird da erklärlich gemacht nur durch die Annahme, daß wir, indem wir diese Ideen verwirklichen, an der Erreichung des Weltzweckes als an der Herstellung eines unbedingt wertvollen Gutes mitarbeiten.

Indes eine solche Ableitung des obersten ethischen Gebotes aus doch noch metaphysischen Elementen, so sehr sie sich immer wieder von jener Forderung der Freiheit her zudrängt, die

unser bewußtes Wollen aufstellt, ist doch im Verlaufe der späteren wissenschaftlich-intellektualistischen Zeit des 19. Jahrhunderts immer mehr zurückgetreten. Maßgebend war hierfür vielleicht mit die Scheidung zwischen den Objekten der Metaphysik und der Religion, die sich seit dem subjektivistischen Zeitalter immer klarer vollzogen hat. Umfaßte noch bis ins 18. Jahrhundert hinein die Religion, als uralter Ausdruck jeglicher metaphysischen Philosophie, eigentlich zwei große Gebiete, nämlich das des Bedürfnisses der Welterklärung und das des Strebens nach Heiligung oder nach dem Besitze eines höchsten Gutes — Gebiete, die freilich durch vielfache Möglichkeiten der Gedankenverbindung zusammenhängen —, so trat seit Kant theoretisch und dann auch immer deutlicher in der Praxis der Unterschied ein, daß die Frage nach der Einheit der Welt als metaphysisch, die Frage nach der Erkenntnis des höchsten Gutes und der Möglichkeit, die Wirkung desselben zu erfahren, dagegen als religiös betrachtet wurde. Ist dann darüber hinaus neuerdings die Frage immer stärker aufgeworfen worden, inwiefern selbst noch Ethik und Religion unzertrennbar zusammenhängen oder nicht, so ergab sich doch zunächst bei der Trennung metaphysischer und religiöser Betrachtungen und teilweis auch Überzeugungen als sicher vor allem die Trennung von Ethik und Metaphysik; und die hieraus folgenden Erscheinungen des Denkens wurden sichtbar besonders von der Zeit jener Forscher an, die nicht mehr dem Bannkreis der Identitätsphilosophie angehörten.

Der erste große Philosoph, der hier in Betracht kommt, ist Beneke gewesen. Bei ihm hat das Bestreben, die Ethik rein psychologisch und keineswegs mehr metaphysisch zu begründen, schon unzweifelhaften Erfolg. Er basiert die Ethik auf die psychischen Wertverhältnisse. Psychische Werte sieht er dabei sich nach den Steigerungen und Herabstimmungen unseres Seelenlebens bilden, die entweder unmittelbar aus der Empfindung oder aus deren Reproduktion, und hier dann teils als Einbildungsvorstellungen, teils als Begehren, hervorgehen: Steigerungen bedeuten Erhöhung, Herabstimmungen

Erniedrigung der Wertschätzung. Durch solche Vorgänge unseres Seelenlebens kommen wir nach der Lehre Benekes zu einer Abstufung der Güter und Übel; und diese Abstufung ist beim normalen Menschen so bemessen, daß die höchsten sittlichen Güter den obersten Platz einnehmen. Wir sind in dieser Richtung von der Natur im Grunde unserer Seele mit einem feinen Gefühl ausgestattet; aus den gleichartigen Auslösungen dieses Gefühls ergeben sich die sittlichen Begriffe, und aus diesen geht schließlich auf dem Wege der Bildung sittlicher Urteile ein allgemeines Sittengesetz hervor.

Man sieht: diese Ethik beruht zunächst auf rein individualpsychologischer Grundlage. Doch geht Beneke von dieser Grundlage immerhin auch schon auf die Fragen der menschlichen Gesellschaft ein. Sittlich gut erscheint ihm dabei nicht bloß dasjenige, was den höchststehenden Wertverhältnissen der seelischen Funktionen des Einzelnen entspricht, sondern auch das, was für die Gesamtheit, auf die wir wirken, das wertvollste ist. Doch stehen die individualpsychischen Beobachtungen noch entscheidend im Vordergrunde.

Es ist ein Standpunkt, den die spätere Ethik der wissenschaftlichen Periode zumeist von dem Augenblick an verlassen hat, da aus Gründen, die vornehmlich in der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung der Nation beschlossen waren, die sozialpsychischen Probleme mehr in den Vordergrund traten.

Es geschah das der Hauptsache nach in den siebziger und achtziger Jahren. Und nun erfolgte, auf der Grundlage des mittlerweile voll entfalteten Evolutionismus, ein den Anforderungen der Zeit gemäßer Ausgleich individual- und sozialethischer Momente. Das erste große aus dieser Konstellation hervorgehende System hat hier, nach mannigfachen Bearbeitungen einzelner Gebiete durch andere, unter denen namentlich Iherings „Zweck im Recht" hervorragt, Wundt in seiner Ethik (1886) geschaffen.

Wundts Ethik fußt auf der Thatsache, daß der Mensch sich im Verlauf der Zeiten allerdings aus einem Zustande sozialer Indifferenz heraus individualisiere, aber nicht, „um sich

bleibend von der Gemeinschaft zu lösen, aus der er hervorging, sondern um sich ihr mit reicher entwickelten Kräften zurückzugeben". Dementsprechend verläuft nach Wundt die ethische Entwicklung so, daß das „Allgemeine, die Rücksicht auf das umfassendste Lebensgebiet, immer mehr zur Richtschnur des Handelns wird". Dieser Entwicklungsgang sozialisiert aber die Menschen nicht im Kommunismus, sondern in einer mannigfaltigen, in immer reicheren Gliederungen abgestuften Gesellschaft. Und er bringt in diesem Verlauf immer größere „objektive geistige Werte" hervor, die ihrerseits die Gesellschaft dann wieder dahin befruchten, daß „aus der schöpferischen Kraft individuellen Geisteslebens" immer weitere „neue objektive Werte von noch reicherem Inhalte entstehen".

Offenbar ist in diesem System Wundts in der That eine dem Entwicklungsgedanken unterstellte große universalistische Ethik geschaffen; neben dem Individuellen steht das Soziale, und die letzten großen Systeme des individualistischen Zeitalters, Selbstvervollkommnungsethik wie Utilitarismus, erscheinen überwunden. Aber erscheint das System nicht leicht mehr als eine tiefdurchdachte Entwicklungsgeschichte der Sittlichkeit denn als eine Sittenlehre im herkömmlichen Sinne des Wortes? Begnügt es sich nicht mit einer umfassenden Registrierung des bestehenden Zustandes? Gewiß stellt es auch Normen auf im Sinne einer scharfsinnigen und erschöpfenden Kodifikation des höchsten sittlichen Empfindens der Gegenwart. Aber mit höchst energischen Geboten über diese hinaus, vorwärts in eine neue Zukunft wies es die Zeitgenossen ihrer überwiegenden Meinung nach nicht. Es ist zunächst und nach seiner Stellung vom Standpunkte der Gegenwart aus noch ein Erzeugnis der großen wissenschaftlichen Kulturperiode der dreißiger bis achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Neben dieser großen systematischen Darstellung begannen aber um dieselbe Zeit etwa Ziegler (geb. 1846) und Jodl (geb. 1848) die sozialpsychologisch-ethische Betrachtung im besonderen auch für die Pädagogik und die Nationalökonomie nutzbar zu machen. Dabei faßte Ziegler das Sittliche als ein

Produkt der Wechselwirkung der menschlichen Triebe und vernünftiger Überlegung des Einzelnen und der Gattung ohne übernatürlichen Ursprung und unterstellte es ganz dem Wandel der geschichtlichen Entwicklung, wobei denn das Gute der Hauptsache nach als das von der Gesellschaft in immer höherem Grade als nützlich Erkannte zur Erscheinung gelangte. Es waren ähnliche Anschauungen, wie diejenigen Jodls, der Aufgabe und Ziel des Einzelnen in dem Bestreben fand, sein Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern.

Nun verstand sich, daß unter diesen Umständen die Religion mit der Sittlichkeit gar nicht mehr oder nur noch lose zusammenzuhängen brauchte, vorausgesetzt, daß der Einzelne sich zur Verwirklichung des aufgestellten Ideals in sich allein stark genug erschien und ihn das leidenschaftliche Gefühl seiner Ohnmacht in dieser Hinsicht nicht vielmehr gerade dem praktischen Glauben an eine göttliche Macht entgegentrieb. Und thatsächlich fühlte ein Teil der Gebildeten des ausgehenden 19. Jahrhunderts diese Stärke sittlicher Selbstherrlichkeit. Diesem Gefühl vornehmlich verdankte die sogenannte ethische Bewegung ihren Ursprung, die im Jahre 1875 in den nordamerikanischen Societies for ethical culture ihren Ursprung nahm und 1892 auf Anregung des Professors der Astronomie Förster in Berlin und des Philosophen v. Gizycki (1851—1895) zur Begründung der Deutschen Gesellschaft für ethische Kultur geführt hat. In ihr soll, ohne die Forderung des Glaubens an einen persönlichen Gott, ein Zustand der Gerechtigkeit, Wahrhaftigkeit, Menschlichkeit gepflegt werden.

Aber waren diese praktischen Ausläufer der Ethik einer zunächst intellektualistischen Periode noch das, was die vorwärtsstürmende junge Zeit der achtziger Jahre als Ziel und Form einer großen sittlichen Bewegung ersehnte? Ganz andere Forderungen als die einer angeblich philiströsen Moral glaubte man jetzt an die ethischen Ideale der Zukunft stellen zu müssen: Forderungen eines ethisch-ästhetischen Auslebens des Einzelmenschen, ja einstweilen nicht einmal eigentlich Forderungen, sondern nur vage Erwartungen und Hoffnungen eines höheren

Menschentums, eines Zeitalters gereinigter, von allen Schlacken dieser Erde durchaus befreiter Sittlichkeit. Nicht so sehr Gedanken wie halb mystische Prophezeiungen einer sittlichen Regeneration, eines neuen Übermenschentums tauchten empor.

Es ist die Wandlung, die sich mit dem Eintritt des neuen Zeitalters künstlerischen Daseins ohne weiteres und sozusagen organisch ergab.

Und nicht mehr etwa auf dem Wege ruhiger Untersuchung wollte man nun eingehen in die Vorhöfe des neuen sittlichen Fühlens, um sehnsuchtsvoll nach dem noch verhüllten Allerheiligsten einer neuen ethischen Kultur zu spähen, — nein: mit Jauchzen und Enthusiasmus und, wenn nötig, unter der frohen Unlust der Askese, in starker Erregung der Gefühle sicherlich und mehr noch der Nerven war man dem ersehnten Ziele gerades Wegs entgegenzueilen bereit. Mit dem Aufkommen der neuen, künstlerischen Kultur bemächtigten sich Dichter und Musiker, Maler und Philosophen phantantasievoller Empfängnis der ethischen Fragen und träumten und schufen schließlich träumend ein neues Reich sittlicher Wiedergeburt.

III.

1. Schon Otto Ludwig hat, und bereits Ende der dreißiger Jahre, in erstem dunklem Ahnen den Gedanken einer sittlichen Regeneration durch künstlerische Mittel berührt: in Zeiten, da sich erst in den allerleisesten Spuren all die Mächte wirtschaftlicher, sozialer, geistiger Natur geltend machten, die später die Periode der Reizsamkeit heraufgeführt haben. „Unsere ganze Erziehung durch Schule, Kunst und Gesellschaft," sagt Ludwig 1839, „arbeitet nur dahin, uns zu zerstückeln; von Glück hat der zu sagen, dessen Sein sich wieder aufbaut aus den Trümmern, in die man es schlug. Sollte nicht der Zweck der Kunst etwa nur der sein, den zerstückelten Menschen wieder zu bilden? Die Menschenganzheit muß mein Ideal sein von nun an im Leben und in der Kunst. Versöhnung des Menschen mit dem Leben, — darum ein anderes Leben!" In prophetischem Ahnen steigen hier die Linien einer anderen Zeit auf — einer Zeit, da die Kunst erziehlich wirken wird, Lebensodem sein wird einer Menschheit, die sich ein neues, in sich harmonisches Leben aufbaut.

Von ähnlichen Empfindungen ist auch Hebbel beseelt gewesen. Gewiß: Hebbel hatte die pessimistische Note seiner Zeit; „Alles Leben ist Raub des einen am anderen" hat er schon in den vierziger Jahren gesagt und damit in seiner Weise den Darwinismus vorweggenommen: und welch furchtbares Urteil über Leben und Geschichte enthalten nicht, bei der besonderen Stellung des Dichters zur Kirche, die Worte: „Der Ekel der Menschheit vor sich selbst war die Wurzel des Christentums." Dennoch ist Hebbel niemals im Pessimismus verzweifelt gewesen oder auch nur trostlos; auf duftigen Schwingen trug

ihn sein dichterischer Idealismus immer wieder der leisen Ahnung einer künftigen sittlichen Wiedergeburt entgegen:

Den längsten Traum begleitet
  Ein heimliches Gefühl,
Daß alles nichts bedeutet,
  Und wär' uns noch so schwül.
Da spielt in unser Weinen
  Ein Lächeln bald hinein:
Ich aber möchte meinen,
  So sollt' es immer sein.

Weit klarer tritt dann der Wiedergeburtsgedanke bei Gutzkow auf. Die große Form des Gegenwartromans, des Romans des Nebeneinanders, die er in den fünfziger Jahren in den „Rittern vom Geiste" und im „Zauberer von Rom" schuf, war ihm keineswegs bloß eine Kunstform. Er glaubte in ihr und ihrer würdigen Anwendung im Dienste der Zeit zugleich ein Allheilmittel der sittlichen Schäden gefunden zu haben. Vor allem in den „Rittern vom Geiste" (1850—51) legt er das anschaulich dar. Es sei nötig, führt er aus, die Menschheit auf eine neue politische, sittliche, seelische Ordnung der Dinge vorzubereiten. Die Ritter vom Geist seien dazu bestimmt, den Übergang zu dieser Ordnung herbeizuführen: alle die, die sich dem im Romane selbst vorgetragenen Gedanken der Wiedergeburt zuwenden, seien solche Ritter, und alle, alle lädt der Dichter ein, es zu werden. Welcher Art ist aber der Gedanke des „neuen Bundes des allgemeinen Menschengeistes"? Ein sehr einfacher! Es giebt nach Gutzkow eine kleine „Leiter von Begriffen, die so einfach, so tief in der Menschenbrust begründet sind, daß sie die einfachste Intelligenz erklimmen kann. Auf diese Begriffe reiche sich die Menschheit die Hand, beschwöre sie und erkläre feierlich, auf diesen Schwur hin nur noch leben und sterben zu wollen. Ein solcher Bund des Geistes nur noch fünfzig Jahre in Wirksamkeit, und die Streitfragen werden vereinfacht, die alten, wie Schlinggewächs wuchernden Unbilden werden von selbst verdorrt und zusammengefallen sein."

Sieht man näher zu, so findet man, wie bei Gutzkow

noch Ideale der sittlichen Wiedergeburt und sozialistische, ja vielleicht kommunistische Ziele dicht bei einander bestehen; es ist ein demokratisches Gefühl, das seine menschheitlichen Erziehungspläne durchweht, sehr fern dem Empfinden etwa, das Goethe den Erziehungsgedanken der aristokratischen Geheimgesellschaft seines „Wilhelm Meister“ eingab. Und wie leicht dachte sich Gutzkow die Verwirklichung seiner Pläne! Die ganze liebenswürdige Unbeholfenheit des bürgerlichen Denkens über öffentliche Dinge noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts durchscheint seine Worte mit schwacher Phosphorescenz.

Da war Richard Wagner mit seinen Regenerationsideen, die wir schon kennen, bereits viel praktischer und jedenfalls klarer, obwohl auch er schon in den vierziger Jahren den Gedanken der Wiedergeburt faßte, und obwohl auch ihn das dunkle Ahnen einer höheren sittlich-religiösen Zukunft im Grunde noch auf die Dresdener Revolutionsbarrikaden führen konnte, ihn, den strammen Vertreter des Satzes, daß einer Herr sein müsse und König! Später hat dann Wagner den Wiedergeburtsgedanken in immer engere Verbindung mit seiner Kunst gebracht, nicht ohne Einfließen Schopenhauerscher Gedanken und nicht ohne demokratische Tendenz: bis ihm die volle Überzeugung erwuchs, daß es möglich sei, durch ein volles Erleben und Entfalten des Kunstwerkes der Zukunft eine religiöse Reinigung und Erhöhung der Menschheit und damit ein goldenes Zeitalter idealisierten Menschentums herbeizuführen.

Wagners Gedanken sind später von Heinrich von Stein, dem Frühvollendeten (1857—1887), in die allgemeinere Form gebracht worden, daß ästhetische Thätigkeit überhaupt als intensiveres, intensivstes Leben eine Erweiterung der zeitgenössischen Seele verbürge und hinaufführen müsse auch in eine ungekannte sittliche Zukunft. Stein kam von dem optimistischen Materialismus Dührings her und geriet als Hauslehrer Siegfried Wagners in die geistige Atmosphäre des Vaters. Es ist klar, daß mit seinen Anschauungen im Grunde der mit Otto Ludwig begonnene Prozeß abschließt; was Ludwig

dunkel geahnt hat, spricht Stein offen aus: zu einer Zeit — Steins Buch „Helden und Welt" erschien 1883 —, da die Erfüllung, ein neues ästhetisches Zeitalter, das eine ethische Revolution begann, schon nahe herbeigekommen war.

Denn wieder einmal erstand in unserer Entwicklung der alte Zusammenhang zwischen Ästhetisch und Ethisch, zwischen Phantasiethätigkeit und Gewissen, der den Germanen so eigentümlich und den Romanen im allgemeinen so fremd ist. Oder wo hätten ihn z. B. die Franzosen in den letzten Jahrhunderten besessen, außer in ihrer Schopenhauerschen Periode nach 1870, und das heißt unter deutschem Einfluß? Man weiß es, die germanische Kunst ist eine Charakterkunst, eine Kunst zugleich des Individuellen und Substantiellen, die romanische mehr eine Formalkunst: schon diese banal gewordene Beobachtung genügt, um den engen Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik zu erklären überall da, wo die germanische Zunge erklingt „und Gott im Himmel Lieder singt".

Daher hat denn die Entwicklung des deutschen Regenerationsgedankens auch ihre Parallelen vor allem in anderen germanischen Ländern, so in Skandinavien und England, freilich mit den für diese Nationen charakteristischen Unterschieden. In England wirkten fast noch vor Wagner und Gutzkow Carlyle und Ruskin, und Ruskin trat seit etwa 1860 unmittelbar als Nationalökonom und Gesellschaftsverbesserer auf, wußte für seine Reformgedanken gewaltige materielle Mittel flüssig zu machen und leitete aus einer intensiven volkstümlichen Verbreitung des Kunstgeschmacks, der er den größten Teil seiner Zeit widmete, die praktische Hoffnung ab, die Lehren einer neuen Religion der Schönheit und einer sittlich schönen, ja wirtschaftlich schönen Lebensführung vorzubereiten. In Skandinavien aber ward Ibsen in seinen Dramen der Träger einer weit in die Zukunft weisenden sittlichen Lebensanschauung, die zuerst in dem letzten Werke seiner ersten Periode, in „Kaiser und Galiläer" (1873) vollströmend hervorbricht. Da erscheint der Glaube an ein „Drittes Reich", ein Paradies der Zukunft, in dem aus Griechentum und Christentum die Einheit

einer ungekannt hohen Kultur erwachsen soll, in dem das freie Ich der schützenden Gehäuse von Staat und Kirche kaum noch bedürfen wird. Der Mensch aber, das lehren dann die Dramen der größten Zeit Ibsens, soll sich mit allen Kräften nach diesem Reiche strecken, soll in seine Grenzen hineinwachsen, indem er sich in den Dienst des zartesten Gewissens und der größten Idee stellt: das ist der zulässige, der große, der verehrungswürdige Egoismus, der niedere Eigensucht nicht kennt, und dem gegenüber die Frage nach gut und böse, an dem Maßstabe der heutigen Sittengesetze gemessen, mit Vorsicht aufzuwerfen ist.

Die Engländer haben auf deutschem Boden schließlich wenig, Ibsen hat seit den achtziger Jahren um so gewaltiger eingewirkt. Inzwischen aber war in Deutschland selbst der Geist erstanden, ja hatte sich in furchtbar frühem Verlöschen fast schon ausgelebt, in dessen Forderungen all die lang angesponnenen und dunkel geahnten Ideale einer sittlichen Wiedergeburt wie in einem scharfen und zerstörend sengenden Brennspiegel zusammentrafen.

* * *

2. Friedrich Nietzsche (1844—1900) war kein Philosoph — was hat er nicht alles gegen Philosophen geredet! Er war ein Künstler, Dichter, Seher. Zwar hat er eine mehr wissenschaftliche, positivistische Periode gehabt; ihr Hauptdenkmal sind die psychologisch tiefbohrenden Bände „Menschliches, Allzumenschliches“ (1878—79). Aber selbst in dieser Zeit und in diesem Buche bricht immer und immer wieder eine ästhetische Natur hervor. Nietzsche verachtete im Grunde das Denken; es stand ihm weit unter der künstlerischen Empfängnis, war ihm eigentlich nur Vorstellung, Wahn, Irrtum. Darum hält er weitausspinnende Logik für ein Unglück, mindestens für etwas Überflüssiges. Und auch Wahrheiten kannte er nicht, es seien denn subjektive: Glaubenssätze, Überzeugungen.

Zunächst war Nietzsche Dichter und als Dichter Lyriker. Dabei gehörte er der modernen Poesie an, nur machte er deren Entwicklungsgang überaus rasch durch. Schon früh hatte er

ein rein naturalistisch-impressionistisches Ideal des Menschen; der Übermensch seiner späteren Zeit soll dann mit allen Lebensformen der Wirklichkeit vertraut sein, sie ganz mit dem vollkommensten Reichtum an Reaktionsgefühlen auf Eindrücke umfassen, sie restlos in sich einschlürfen können, um sie zu beherrschen. Führend wurde Nietzsche dabei geradezu in der Entwicklung der freien lyrischen Rhythmen; schon in den achtziger Jahren, in den letzten Zeiten seiner freien und großen Schöpferkraft, vor allem im „Zarathustra" (seit 1881), hat er sie glänzend ausgebildet. Freilich nicht ohne Vorbilder und fremde Beihilfen, die festzustellen eine der lehrreichsten Aufgaben moderner Sprach- und Stilgeschichte sein wird, vor allem aber doch selbständig als ein Günstling unserer Sprache, die ihn mit Gnadengaben überschüttete: er hat von sich sagen dürfen, daß ihn mit der deutschen Sprache eine lange Liebe, eine heimliche Vertrautheit, eine tiefe Ehrfurcht verbinde.

Im übrigen wies ihn die Anlage seines Denkens und Empfindens, zumal in der späteren, schwer nervösen Zeit, ebenso auf den Aphorismus, wie der Zusammenhang mit der Entwicklung der Dichtung. Denn die bezeichnende Form der denkhaften Prosa des Impressionismus ist eben der Aphorismus: Eindruck wird neben Eindruck gesetzt und oft wohl gar nur mit Überlegung gemischte Stimmung gegen Stimmung: sie alle, Stimmungsinhalte wie Eindrücke, nur beruhend auf der Gleichheit der Herkunft von derselben Persönlichkeit, im übrigen jeder vom anderen verschieden, jeder sein Thema bis in die äußersten Denkmöglichkeiten verfolgend — und darum unter sich nicht in systematischem Zusammenhang und logischer Übereinstimmung. Es ist wie eine moderne Musik mit ihrem Reichtum ungelöster Dissonanzen, der nur durch einen Orgelton zusammengehalten wird: hinter den dissonierenden Teilen des Gesamtgehalts steht nichts als die Persönlichkeit des Verfassers.

Aber Nietzsche blieb nicht, was er um 1880 war, naturalistischer Impressionist. Von der „Morgenröte" (1881) an, entschiedener schon seit der „Fröhlichen Wissenschaft" (1882) ging er von dem mehr beobachtenden, mehr wissenschaftlichen,

mehr durchdenkenden Standpunkte, der dem litterarischen Enthusiasmus seiner Jugendzeit gefolgt war, zum Stimmungsmäßigen über. Er näherte sich jetzt den Vierzigern, in deren Mitte er, jäh getroffen, zusammenbrach (Anfang 1889); er begann im Bereich seines Gefühlshorizontes zu herrschen. Der Aphorismus tritt zurück, die Persönlichkeit geht in Pathos auf, und dies Pathos schwillt in dem Hauptwerke dieser Zeit, dem „Zarathustra", zum Symbolischen an, zum erhabenen Ton der Prophetie, der Verkündigung. Und schon findet sich in den späteren Partien des „Zarathustra" ein jähes Abbrechen von Gedanken- und Empfindungsreihen — da, wo es berechtigt ist, wie in dem wunderbaren Abschnitt „Mittags" oft von großer Schönheit —, und etwas Unvermitteltes wirkt befremdend. Doch ist der Eindruck auf empfängliche Gemüter berauschend, und die Sprache drängt dicht bis ans Musikalische heran und wirkt um so packender, als der Inhalt oft rätselhaft erscheint und nur dem noch verständlich wird, der alle Irrgänge des Nietzscheschen Denkens bereits durchwandert hat.

Spätere Werke zeigen dann den Verfall des Stiles ins hastig Eilende, gelegentlich Rhetorische, Barocke; wie sie denn auch inhaltlich und in dem Mangel des zarten Flaums, des Duftes gleichsam der sittlichen Persönlichkeit des Verfassers bei aller Schärfe und klaren Anpassung des Stils an das Gedachte schon einer Verfallszeit angehören. —

Nietzsche hat selbst in den Grundfesten seiner Weltanschauung wiederholt geschwankt, wenn auch die Basis der gleichen Persönlichkeit nicht zu verkennen ist: und so wäre es leicht, jeden seiner Sätze durch einen anderen, ihm nicht minder angehörigen Satz zu widerlegen. Er ist im höchsten Grade „kein ausgeklügelt Buch", sondern ein „Mensch mit seinem Widerspruch"; er hat auch Perioden stärkster innerer Zerrissenheit gehabt und schwer unter ihnen gelitten. Es ist daher unmöglich, selbst diejenigen seiner Anschauungen in einem ganz geschlossenen Bilde vorzutragen, die nach seinem geistigen Tode, in den neunziger Jahren, die Welt mächtig zu erregen begonnen haben. Ja eben die Thatsache ist bezeichnend, daß die

Zeitgenossen sich vielfach an einem ganz unklaren und jedenfalls in seinen Hauptpunkten nicht zu verwirklichenden System berauscht haben und vielfach noch berauschen.

Als Grundvorgang tritt bei Nietzsche hervor, was schon bei Ludwig, Hebbel, Gutzkow, Wagner geschah: er wendet sich mit Entschiedenheit von einem verzweifelnden oder auch nur entsagenden Pessimismus ab, wie er ihm besonders durch Schopenhauer vermittelt worden war. Bei ihm wie bei Wagner hatte sich dieser spezielle Einfluß Schopenhauers schließlich geltend gemacht vor allem auf Grund des Zusammenhangs, daß Schopenhauers System, das echteste Kind unserer ältesten Romantik, auf der Verwerfung der Verstandesseite des Lebens und der begeisternden Hervorhebung der Phantasieseite beruhte: als Künstler hat sich Nietzsche wie Wagner, abgesehen von einer eigenen pessimistischen Durchgangsstimmung, Schopenhauer gefangen gegeben. Aber als Künstler hat er sich auch, wie nicht minder Wagner, von ihm befreit. Der ästhetische Optimismus schlug, bald ethisch gewandt, durch und nahm die Form einer unbedingt enthusiastischen Hingebung an das Leben an wider allen Pessimismus, ja diesem Pessimismus als einer sittlichen Krankheit zum Trotze. Das Leben, das große freie Leben wird Nietzsche nun alles. „In die Höhe will es sich bauen mit Pfeilern und Stufen, das Leben selber: in weite Fernen will es blicken und hinaus nach seligen Schönheiten, — darum braucht es Höhe! Und weil es Höhe braucht, braucht es Stufen und Widerspruch der Stufen und Steigenden! Steigen will das Leben und steigend sich überwinden!" Eine unbedingte Betonung des Willens zum Leben, der Wollust, seine Abgründe zu überschreiten, seine Tücken zu besiegen, es höher zu peitschen, hinein in ein Ideal neuer Menschlichkeit: das ist das Leben und die Lehre Nietzsches.

Und von hier aus, nicht ohne Einfluß Darwinistischer Vorstellungen, erbaut Nietzsche in sich die Hoffnung auf eine wunderbarere Höhe menschlichen Daseins als die bestehende, auf eine sittliche Wiedergeburt, wie sie schon so viele künstlerische Seelen in Deutschland vor ihm ersehnt hatten. Und auch in den freilich

sehr vorübergehenden Überlegungen, wie dies Ideal etwa durch praktische Maßnahmen zu erreichen sei, ähnelt er den Vorgängern: gleich Gutzkow erachtet er einen Bund freier Geister für fähig, die neue Zeit zu verwirklichen.

Was ihn aber von den früheren Vertretern des Wiedergeburtsgedankens trennt, das ist sein aristokratisches Denken. Gutzkow hatte vermöge der Annahme einiger ganz einfacher Begriffe — also noch intellektualistisch — eine Regeneration des ganzen Volkes, der allgemeinen Menschheit herbeiführen wollen; Wagner erstrebte das Gleiche auf dem Wege der Kunst und Religion — gefühlsmäßig — für dieselbe Gesamtheit. Es waren Träume liberal-demokratischer Zeiten; Wagner hat dementsprechend auch das Genie noch nicht als geistigen Tyrannen angesehen, der sich die gemeine Masse der Durchschnittsmenschen unterjocht und unterzüchtet, sondern als höchste Verkörperung der allgemeinen Volkskräfte. Inzwischen aber hatten sich die Zeiten geändert; schon v. Stein und Ibsen dachten anders. Mit der vollen Entwicklung der Reizsamkeit war, wie einstens mit der Zeit der Empfindsamkeit, nur graduell von der Trunkenheit der tollen Jahre der Originalgenies des 18. Jahrhunderts verschieden, der Geniekultus eingezogen.

Die Wandlung kann man am besten in der Umbildung der „problematischen Natur" der dreißiger bis fünfziger Jahre in den modernen „Heros" verfolgen. Problematische Naturen sind nach Dingelstedt („Unter der Erde", 1841) Leute, die durchaus selbständig ihr Ich in den Mittelpunkt dieser Welt stellen und, unbekümmert um Sitte und Gesetz, ihr und anderer Leben nur durch ihre subjektiven Stimmungen, ihre Leidenschaften, ihre Anschauungen bestimmen wollen. „Gelingt es ihnen, über Thatsachen und Überlieferungen den Sieg davonzutragen, so heißen sie Genies, Eroberer, Helden. Im entgegengesetzten, häufigeren Fall schwankt die öffentliche Meinung zwischen den Kategorien Verbrecher, Wahnsinnige. Ihr Untergang vollzieht sich sicher, und mit ihnen fallen diejenigen, die sie in ihren Zauberkreis gezogen haben." Man sieht: dieser Zeit ist der heutige „Held" noch problematisch. Aber nun

wächst in den fünfziger bis siebziger Jahren mit dem Siege der Realpolitik und den steigenden Triumphen eines oft skrupellosen Erwerbssinnes die Liebe zur problematischen Natur: der Kultus des Erfolges, der Macht und damit des Helden, des Genies beginnt. In den Zeitromanen verwandelt sich die problematische Natur in die Heroennatur. So schon primitiv in Auerbachs „Auf der Höhe" (1865); dann auch bei Spielhagen bereits in den „Hohenstein" (1863), ganz deutlich aber, wenn auch unter einer dem Helden feindseligen Tendenz des Verfassers, erst in dem Roman „In Reih' und Glied" (1866). Und die Ereignisse von 1870 waren dann in mancher Hinsicht den Helden aus dem Roman in die Wirklichkeit zu versetzen geeignet, und die Vorgänge des letzten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts dienten dazu, seine Stellung in der Gunst der Öffentlichkeit zu befestigen. Dennoch wäre es falsch, den Heroenkult der Gegenwart nur auf Rechnung der besonderen politischen Entwicklung Deutschlands zu setzen; er ist vielmehr ein eingeborenes Erzeugnis der modernen Kultur der Reizsamkeit, darum findet er sich früher als in Deutschland schon in Frankreich: bei Graf Gobineau; und früher als in Frankreich wiederum in England und in dem großen Kolonialland englischen Geistes: bei Carlyle und Emerson. Die Kultur der Reizsamkeit ist eben zunächst ästhetisch; und der Künstler bedarf des Helden.

Für Deutschland ist es bezeichnend, daß um die Mitte der neunziger Jahre Emerson in den Kreisen der „Moderne" beherzigt zu werden begann, und daß das 1877 erschienene Renaissancebuch des Grafen Gobineau 1896 ins Deutsche übersetzt ward: um diese Zeit war der Heroenkult bei uns schon so verbreitet, daß er fremde Zuflüsse aufzunehmen vermochte. Begonnen aber hat er schon etwa um 1890: damals erhob sich zuerst die auch noch heute leiblich fortströmende Flut biographischer Litteratur, — und damals zeigten sich auch die ersten sicheren Anzeichen einer künftigen Popularität Nietzsches.

In Nietzsches Denken aber hatte das Heroenideal schon viel früher Fuß gefaßt, ja es war seiner Persönlichkeit eigentlich eingeboren, denn schon von Kind auf hatte er das

lebhafteste Bedürfnis überschwenglicher Verehrung empfunden. Mit dem Gedanken der Lebensfreudigkeit aber verband sich diese Heroensehnsucht bei Nietzsche durch die Idee des starken Willens. In seinem Kampfe gegen alles, was Verzweiflung am Leben heißen könnte, bediente sich Nietzsche als wirksamster Waffe des Glaubens an die stärkende Kraft des Schaffens und an die allbesiegende Gewalt des machtvollen Willens. Daß Schaffenslust und Willensstärke alles vermögen, das war seine innigste Überzeugung, und er hat sie im Martyrium seines Lebens als Blutzeuge besiegelt. Schaffenslust und Willensstärke aber: ist das nicht das Genie, der Held?

Auf diesem Heroenkult, auf diesem Satze vom starken Schaffen baut sich Nietzsches Denken empor, wenn es aus den Niederungen des Lebens aufblickt zu den Höhen der Wiedergeburt. Und so sehr klammert es sich an diesen Kult, daß ihm ein starker Wille alles gilt, daß er ihm sogar indifferent erscheint gegenüber den Normen der bestehenden Sittlichkeit, daß er ihm ein Wille ist zum Guten wie zum Bösen, ja, gemessen an der verpesteten Sittlichkeit unserer Zeit viel mehr noch zum Bösen: daß er ihm die starke Willkür wird früherer, besserer Zeiten, da das Wollen noch nicht an die tausend schlechten Konvenienzen einer mißleiteten Kultur gebunden war, daß er ihm zum Willen zur Macht an sich wird, zum Willen der aus der gewöhnlichen Menge der Sterblichen herausstrebenden Geister, zum Willen der „blonden Bestie".

Diesen Willen wieder aufleben zu lassen in einer untrüglichen, hohen Idealen zugewandten Bethätigung seines Strebens, das erscheint Nietzsche als das große Ziel der Zukunft. Und um dies Ziel zu begründen und begreiflich zu machen, bildet er in seiner „Genealogie der Moral" den ganzen Inhalt und Verlauf der Geschichte dem ursprünglich vorausgesetzten Zustand der „blonden Bestie" wie dem ersehnten Ideale des „Übermenschen" an. Zwei Geschlechter der Menschen, voneinander stark und fast durch physiologische Unterschiede getrennt, ziehen sich durch die Zeiten der Geschichte: Herren und Sklaven, Willensstarke und Willensschwache, Vorbereiter der Zukunft

und Erleider des Schicksals zu sterben. Und zwei Moralen scheiden sie, die Herrenmoral, die Moral des starken Willens, und die Sklavenmoral, und die Herrenmoral wird siegen.

Wie freilich: das ist eine Frage, die Nietzsche zu verschiedenen Zeiten verschieden beantwortet hat. Doch findet sich schon früh und später alles andere überwältigend besonders die Ansicht, daß es heutzutage möglich sein müsse, den Übermenschen, den Träger der Herrenmoral in ihrer künftigen Vervollkommnung geradezu zu züchten. Denn das sei das Spezifische unseres Zeitalters, daß es die Kenntnis aller primitiven Kulturen, daß es den weiten Überblick auch über die Entwicklung der hohen Kulturen des Menschengeschlechts zum ersten Male ganz besitze: und die aus dem Werdegang der menschlichen Entwicklung gewonnenen Einsichten müßten es dazu befähigen, den Zukunftsgang zu beeinflussen. Und Nietzsche selbst erscheint sich dann als der Mann, der aus den geschichtlichen Vorgängen zum ersten Male die nötigen praktischen Folgerungen gezogen habe, als der große Züchter und der neue Heiland, der mit dem Buche „Also sprach Zarathustra“ der Welt das Testament einer neuen Sittlichkeit und vollendeten Wiedergeburt schenke, als der Christ und Antichrist zugleich, und in den Irrgedanken der letzten Zeit versteigt er sich bis zu einem völligen Vergleich mit Jesus und unterzeichnet seine letzten, schon wahndurchzogenen Briefesworte als „Der Gekreuzigte“.

Natürlich ist der neue Sittenkodex Nietzsches, der zum Übermenschen führen soll, ein Gesetz durchaus des starken Willens. Darum werden die alten Tafeln zerschlagen, die diesem Willen ungünstig erscheinen: die Umwertung aller sittlichen Werte tritt ein, und der Fluch des Hasses wird über die alten ausgesprochen und das Christentum als deren Behälter.

Aber bald zeigte sich Nietzsche, dem strengen und frommen Charakter, daß eine bloße Sittlichkeit des starken Willens, wie sie nach der Zertrümmerung der christlichen Ethik und mit ihr des christlichen Gottesglaubens übrig blieb, doch zur Hervorbringung des ersehnten Idealzustandes nicht genüge. Um obzusiegen, bedurfte es eines stärkeren Haltes. Und wo fand ihn

Nietzsche? „Religion haben," hat er einmal gesagt, „heißt dem Leben einen ewigen Sinn geben, mitten im Endlichen das Unendliche fühlen und besitzen." Nur eine oberste religiöse Überzeugung, so lehrte er jetzt, könne den Halt bieten, dessen der Kämpfer um den starken Willen bedürfe. Und so sehnte sich der Zerstörer des alten Glaubens nach einem neuen. Und im August des Jahres 1881, „sechstausend Fuß jenseits von Menschen und Zeit . . . am See von Silvaplana, bei einem mächtigen, pyramidal aufgetürmten Block" ward ihm die Erhörung, fand er in plötzlicher Enthüllung des Geistes die „höchste Formel der Bejahung". Es ist der Glaube an die ewige Wiederkunft, an einen Kreislauf des Seins, in dem wir jeden erlebten Augenblick immer und immer wieder erleben werden. „Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, alles blüht wieder auf; ewig läuft das Jahr des Seins. Alles bricht, alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, alles grüßt sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins." Es ist eine uralte orientalische, dann pythagoreische Lehre, die jetzt, nach früherem flüchtigem Aufflackern, als ein letzter rettender Strahl aus dem Abgrund der schon leidenden Seele des Sehers aufstieg.

Und was erwartete er nicht von ihr! „Wenn du dir den Gedanken der Gedanken einverleibt hast, so wird er dich verwandeln! Dein Leben — dein ewiges Leben! So leben, daß du wünschen mußt, wieder zu leben, ist die Aufgabe, — du wirst es jedenfalls. So leben, daß wir nochmals leben und in Ewigkeit so leben wollen! Unsere Aufgabe tritt in jedem Augenblick heran. — Wir wollen ein Kunstwerk immer wieder erleben! So soll man das Leben gestalten, daß man vor seinen einzelnen Teilen den Wunsch hat! Drücken wir das Abbild der Ewigkeit auf unser Leben!" So ist dieser Glaube ein zwingendster Anleiter zum starken Willen und hin zum Übermenschen, und immer mehr wird er siegen — „und die nicht daran Glaubenden müssen ihrer Natur nach endlich aussterben. Nur wer sein Dasein für ewig wiederholungsfähig

hält, bleibt übrig.“ Zunächst aber sind die Großen, die Stillen, die in sich Starken die Berufenen. „Wachet und horcht, ihr Einsamen! Von der Zukunft her kommen Winde mit heimlichem Flügelschlagen, und an feine Ohren ergeht gute Botschaft. Ihr Einsamen von heute, ihr Ausscheidenden, ihr sollt einst ein Volk sein: aus euch, die ihr euch selber auswähltet, soll ein auserwähltes Volk erwachsen: — und aus ihm der Übermensch.“

Und so wäre er denn vollzogen, der Übergang von der Ethik zur Metaphysik, wie er zur Begründung einer Ethik allen Zeitaltern notwendig ist, die unter dem zwingenden Begriff einer allgemeinen Kausalität stehen. Denn wie soll in solchen Zeitaltern — Zeitaltern hoher Kultur — das praktische Problem der Willensfreiheit, das mit der Ethik immer wieder auftritt, anders seiner Lösung nahegebracht werden als dadurch, daß die für unsere praktische Einsicht bestehende Freiheit des Willens, die von der Physik geleugnet werden muß, doch immer wieder in irgend einer Weise eine metaphysische Sanktion erhält?

Und war es denkbar, daß der künstlerische, ästhetische Traum einer neuen, höheren, sittlichen Welt anders endete? Schon bei Wagner ging er die engste Verbindung mit der Religion ein; in einer kirchlich und christlich indifferenten, dem Geniekult ausschweifend huldigenden Epoche, wie sie vielleicht nicht zum geringsten durch den aristokratischen Charakter aller Kunst bedingt ward, endete ein System — richtiger eine Anzahl selbständiger, in revelatorischer Begeisterung vorgetragener Normen einer neuen Sittenlehre im Glauben.

* * *

3. Nietzsche blieb zuerst so gut wie unbekannt; unanerkannt noch ist er schwerem Geschick erlegen. Und als die junge Zeit für ihn reif war und seine Lehre einzuschlürfen begann, da erhoben noch immer die Alten den entschiedensten Einspruch. Wilbrandt kritisierte 1894 in seinem Roman „Die Osterinsel“ das Problem des „Göttermenschen“; Heyse zog 1895 in „Über allen Gipfeln“ gegen die entsittlichende Verwirklichung des

Ideals des „Renaissancemenschen“ zu Felde; Spielhagen wandte sich 1897 im „Faustulus“ gegen die Umwertung der Werte. Und auch Proteste von Jüngeren fehlten und fehlen nicht.

Im ganzen aber traten die Schriften Nietzsches zunächst dennoch einen Siegeszug an fast ohnegleichen. Der aphoristische Charakter ihrer Gedanken schuf ihnen auch da, ja da vor allem Einlaß, wo man das System ablehnte und sich bloß dem allgemeinen, die Befreiung der Persönlichkeit betonenden Zuge des neuen Denkens hingab. Ihre Sprache gewann auch die Unmündigen im Geiste, wie sie auf den Stil selbst von Gegnern revolutionierend gewirkt hat. Eine große Anzahl von erklärenden und widerlegenden Schriften erschien und erscheint noch heute; und noch ist das Ende der allgemeinen Einwirkung nicht völlig abzusehen.

Sind es aber nur die fascinierenden Einflüsse der Schriften selbst und der hinter ihnen webenden, lebenden Persönlichkeit Nietzsches, die dies Wunder wirken? Mit nichten! Der Wiedergeburtsgedanke ist inzwischen unter gewissen Verflachungen allgemein geworden, und sichtbarlich wandelt die Nation die Bahn von dem Versuche der Lösung ethischer Probleme hinein ins Gebiet des Religiösen.

Eine breitere Grundlage erhielt der Gedanke ethischer Wiedergeburt oder wenigstens notwendigen sittlichen Fortschritts zuerst wohl durch eine natürliche Reaktion gegen den teilweis recht platten, vielfach an den Rationalismus des 18. Jahrhunderts erinnernden Aufklärungsgeist der fünfziger bis siebziger Jahre. Man begann gegenüber einer rein mechanischen Lebens- und Weltanschauung wenigstens Langeweile, gelegentlich auch schon Ekel zu empfinden. Und selbst Angehörige dieser Anschauung, die tiefer fühlten, erhoben die sehnsuchtsvolle Frage wenn nicht gar Forderung des Plus ultra.

> Zertrümmert scheint, zermalmt zu losem Staube
> Des Menschenglückes Grundbaufels, der Glaube.
> Der scharfe Blick der Forschung der Natur
> Bekennt sich blind für eine Gottesspur.

Doch ob auch sie von Kräften nur und Stoffen
Zu reden weiß, — ein Sehnen und ein Hoffen
In unsrer Brust wird ewig mehr verlangen
Und giebt sich nie an ihren Spruch gefangen.

Wer hat nun recht? Die strenge Richterin
Oder in uns die Gottesdichterin?
Erschlossen denn schon Wage und Retorte
In Psyches Heiligtum die letzte Pforte?

Auch dort noch, wo vor hoffnungsloser Schranke
Sich schwindlig fühlt und umkehrt der Gedanke,
Ruft laut der Wunsch des Herzens Weiter! Weiter!
Und zimmert sich im Traum die Himmelsleiter.

(Wilhelm Jordan.)

Und dies Reaktionsgefühl wurde bald durch sehr positive Veränderungen der gesellschaftlichen Psyche gestärkt und in bestimmte, allem Sittlichen, allem Religiösen günstige Richtungen gewiesen.

Stark wirkte, um unter vielen Elementen ein besonders hervorstechendes anzuführen, in diesem Sinne der Kulturkampf und seine Folgen. Wer hätte religiösen Mächten anscheinend nur traditioneller Kraft die Gewalt zugetraut, die sie hier in Kampf und Sieg offenbarten? Auf katholischem Boden aber erwuchs aus dem Toben der Bewegung das dauernde Ergebnis eines bis dahin unerhört frischen geistigen Lebens: Dichter traten auf wie Weber, Geschichtschreiber wie Janssen: eines Lebens, das den religiösen Empfindungen wenigstens des katholischen Bekenntnisses ohne weiteres zu gute kam.

Auf die Dauer wohl noch wichtiger war die Entfaltung der sozialen Probleme seit Ausgang der siebziger Jahre. Denn die Versuche, sie zu lösen, führten allenthalben auf dem Boden des Reichs und bald auch auf deutschem Boden außerhalb des Reiches zur Begründung unzähliger kleiner und großer Genossenschaften, innerhalb deren der Einzelne mehr oder minder die Erziehung zu einer gewissen Gebundenheit des Daseins genoß: eine Stärkung der Gemeingefühle trat damit ein, die aus dem rein wirtschaftlich-gesellschaftlichen Boden heraus in

den Bereich der höheren sittlichen Empfindungen und aus ihm in die Welt des Religiösen führen mußte. Denn nicht umsonst heißt religio Zustand der Gebundenheit.

Und auch die äußeren Beziehungen jenes Teiles der Nation, der im Reiche lebt, der ständige, langjährige Druck durch bedrohliche Gewalten in Ost und West stärkte das Gemeingefühl und erweckte jene Zähigkeit der Vaterlandsliebe und jenen Drang zu gemeinsamer Bethätigung auf dem Gebiete der nationalen Arbeit, der fremden Nationen zum besonderen Kennzeichen zeitgenössischer deutscher Art geworden ist.

So war der sozialpsychische Boden zur Entfaltung eines neuen sittlichen und religiösen Idealismus weithin bereitet; und an dem wachsenden Gemeingefühl der Menge nahmen auch die höheren Klassen im Bestreben sozialer Mithilfe Anteil. Den stärksten und entscheidenden Anlaß, dies Gemeingefühl sittlich-religiös zu entfalten, erhielten die führenden Stände aber doch wohl erst durch die Entwicklung einer neuen Phantasiethätigkeit, durch den Übergang zu den fanatischen Wahrhaftigkeitsgefühlen der impressionistischen Kunst. Man unterschätze diese Zusammenhänge nicht; man erinnere sich, was im Nachbarlande Zola für die Wahrheit im Dreyfusprozesse gewesen ist; und man führe sich noch einmal vor Augen, daß es fast durchweg die Vorläufer des Impressionismus waren, die in Deutschland seit den fünfziger, vierziger, ja schon dreißiger Jahren die sittlich-seelische Wiedergeburt der Nation ahnten, predigten, forderten. Das, was den Gebildeten und auch den erwachenden Gemeingefühlen der tieferen Klassen noch fehlte, war der Zug auf innere Prüfung, auf Verankerung der neuen Neigungen in den innersten und lautersten Fundamenten des Herzens. Eben dies brachte die neue Kunst, langsam gewiß, nur von obenher zunächst eindringend, dann aber doch auch schon gewisse Tiefen erreichend, — denn der bildungsdurstige Arbeiter weiß heutzutage dank der vorzüglichen litterarischen Leitung mancher sozialdemokratischen Blätter vielfach ebensoviel, wenn nicht mehr wenigstens in der neuen Dichtung Bescheid als der „Gebildete“.

Ende der achtziger Jahre trat dann in der Litteratur erst leise, bald aber immer belebender und augenfälliger die Wirkung der neuen Fermente zu Tage. Darauf folgte seit 1890 Schlag auf Schlag. Am 4. Februar 1890 erschienen, ein getreuer Ausdruck der zeitgenössischen Stimmung, die kaiserlichen Erlasse, die eine neue Phase der Sozialpolitik einzuleiten bestimmt waren; am 30. September erlosch das Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie. Im selben Jahre gab Pfarrer Naumann in der Schrift „Das soziale Programm der evangelischen Kirche" die Anregung zu einer heute weitverbreiteten, wenn auch noch nicht recht in That umgesetzten sozialen Stimmung; von verwandten Vorstellungskreisen aus erschienen in diesem Jahre die Romane „Der neue Gott" von Hans Land und „Jesus und Judas" von Felix Holländer; und von nicht viel anderen Motiven getrieben verbrachte wiederum im selben Jahre der Kandidat der Theologie Göhre drei Monate als Fabrikarbeiter in Chemnitz und berichtete hierüber in einem besonderen Buche (1891), — so wie ebenfalls im selben Jahre Hans R. Fischer in den auf eigener Beobachtung beruhenden Büchern „Was Berlin verschlingt" und „Berliner Zigeunerleben" auf die schweren sittlichen Schäden der Großstadt hinwies. Und im Jahre 1890 begann auch Nietzsche mehr gelesen zu werden, wie im Jahre 1890 die „Ernsten Gedanken" des Oberstleutnants Moritz von Egidy erschienen und rasch in etwa fünfzigtausend Exemplaren Verbreitung fanden.

Aus den noch mehr sozialen und sittlichen Trieben aber wuchsen binnen eines Jahrfünfts die reiner religiösen hervor. 1896 machte Wildenbruch in seiner Novelle „Claudias Garten", sowie in dem „Zauberer Cyprianus" zwar nicht dem Christentum, wohl aber einer ekstatisch-mystischen Neigung merkwürdige Zugeständnisse; dasselbe Jahr brachte eine Vertiefung der dramatischen Kunst ins Religiöse, in ein und demselben Theaterwinter wurden Wilbrandts „Hairan", von Hansteins „König Saul" und Hauptmanns „Versunkene Glocke" aufgeführt, und 1897 folgte ihnen Sudermanns „Johannes". Um 1900 aber erscheint der anfangs stark mystische, ja ekstatische Zug der Bewegung schon mehr ins

einfach Religiöse abgeklärt; es ist die Zeit, da Harnacks „Wesen des Christentums" von neuen Gottessuchern eifrig gelesen wird.

Ob freilich der Zug ins Metaphysische dem Christentum wirklich zu gute kommen wird? Ist das moderne Christentum in der Verfassung der klugen Jungfrauen, die des Bräutigams warteten? Hat es in den großen Fragen, Anliegen, Nöten des letzten halben Jahrhunderts so zur Nation geredet, daß seine Stimme noch jetzt volles Gehör finden wird?

Jedenfalls sind die neunziger Jahre die Zeit, in denen ein neuer Geist schon in mannigfaltigen Zungen zu Worte kam, wenn seine Äußerungen auch heute noch vielfach recht unabgeklärt lauten. Von nur wenigen wichtigsten und in sich schon leidlich deutlichen Richtungen soll infolgedessen hier die Rede sein.

Da ist zunächst eine ethische Tendenz, die in abgeschwächter Weise an den Wiedergeburtsgedanken erinnert, auch — wenngleich im Sinne des Gegensatzes — Einiges vom Evolutionismus aufgenommen hat, vor allem aber noch an alte liberale Ideale anknüpft. Sie hat sich dabei mit der von englischem und amerikanischem Boden kommenden ethischen Bewegung befreundet, ohne doch gerade in ihr aufzugehen. Am einfachsten ist sie vielleicht durch den Gedanken eines künftigen ewigen Friedens und durch das Bestreben gekennzeichnet, schon jetzt diesem Frieden vorzuarbeiten. Im Dienste dieser Idee hat die Baronin Bertha von Suttner (geb. 1843) ihren Roman „Die Waffen nieder" geschrieben, der 1889 erschien und es im Jahre 1896 in der Volksausgabe schon auf eine Auflage von achtundzwanzigtausend Exemplaren gebracht hatte. Und schon etwas früher kam diese Richtung zum Ausdruck in der Dichtung Adalberts von Hanstein „Von Kains Geschlecht" (1888) mit dem Schlußaxiom:

> Nicht um des Blutes willen gedeiht ja der Kampf!
> Glück soll sprießen dereinst aus wachsendem Leid,
> So wie dem Irrtum allein die Wahrheit entsprießt! —
> Und das Ende des Krieges ist heiliger Friede.

Da es sich hier um einen Glauben handelt, so tritt auch früh schon der Umschlag unmittelbar ins Religiöse ein, und leise

Verquickungen mit der Lehre Nietzsches, vor allem freilich ihrer ethischen Seite, sind nicht selten:

Der Horeb glüht im Morgenbrand,
Im Purpurblut der Sonne:
Fern lacht der Freiheit heilges Land
Und winkt zu ewiger Wonne.
Es naht in Kraft und Herrlichkeit
Der alten Rechts Erneuer;
Laut aus dem Dornbusch unsrer Zeit
Spricht Gott in lohendem Feuer.

Vom Sinai herab ins Land
Steigt auf basaltnen Stufen,
Die neuen Tafeln in der Hand,
Der Retter, den wir rufen.
Er bringt uns Liebe, Glück und Brot
Und sprengt des Himmels Pforten;
Die Tafeln glühn im Morgenrot
In goldenen Gottesworten.

Sein Stab schlägt Wasser aus dem Stein
Und tränkt die müden Pilger —
Wann nahst du endlich, aller Pein
Und alles Durstes Tilger? —
Da kündet sanftes Morgenglühn
Des neuen Tages Werden —
Auf Aarons Stabe Mandeln blühn
Und Friede grünt auf Erden.

(Maurice von Stern.)

Von dieser Strömung läßt sich eine andere unterscheiden, die vor allem aus künstlerischen und ethischen Motiven zum freudigen Bejahen der Welt führt. Es ist die Richtung, die einstweilen am meisten in sich ruhig und abgeklärt erscheint, zumal wenn sie sich mit irgend welchen ganz konkreten Gedanken sozialer Mithilfe verbindet. Es ist, als wenn in ihr die Ideen der ältesten Propheten einer künftigen Regeneration, eines Ludwig etwa und Hebbel, wohl auch noch Wagners, in neuer, der Gegenwart mehr angepaßter Form fortgesetzt würden. Das schönste litterarische Denkmal dieser Richtung ist der lyrische Cyklus von Avenarius „Lebe" (1893). Avenarius erzählt hier in Selbstbekenntnissen des Helden das Schicksal einer

egoistisch-aristokratischen Menschenseele, die durch schweres Leid, den Tod der geliebten Braut, zur Verzweiflung, ja dicht an den Abgrundsrand des Selbstmords gebracht wird. Sie rettet sich durch Mitleid mit den Mühselig-Beladenen dieser Welt und wird durch treue Arbeit an ihrem Heil emporgeläutert zur Heiterkeit des Daseins und zum frohen Glauben an die Schönheit der Natur und an einen geistigen Urgrund der Welt.

Im übrigen sind die geschilderten Strömungen, wie manch andere schwächere, die neben ihnen her laufen, wie bereits gesagt, keineswegs schon ganz klar und mit völliger Sicherheit des historischen Urteils auseinander zu halten. Das, was ihnen im ganzen und großen gemeinsam ist, das ist die Sehnsucht nach dem Ideale in mystischer Form: jene modernste Form des Trostes, die im Spannungsgefühl der Sehnsucht besteht, wie es Nietzsche schildert ....

> Nun, da der Tag
> Des Tages müde ward, und aller Sehnsucht Bäche
> Von neuem Trost dir plätschern ....

Es ist wie ein Schlußakkord der ästhetischen Bewegung gegen den Intellektualismus. Es setzt ein mit dem Drange nach Einsamkeit, und es endet mit dem Drange nach Gottversenkung. Und ist dieser Drang echt und nicht bloß das Spiel eines überreizten Gemüts, so wird ihm Erhörung nicht mangeln: klopfet an, so wird euch aufgethan!

> O schattenstilles Eiland: Einsamkeit,
> Smaragdene Dämmerung, in der das Märchen
> Mit großen offnen Augen ruht und lauscht,
> Aus deren Blumenkelchen Liebesgeister
> Zum Himmel flattern und des Herren Antlitz
> So zärtlich schmeicheln: bis es sich entschleiert.
> (Maria Janitschek.)

Es ist eine Stimmung, der Prosaschilderung nicht gewachsen ist, die erlebt sein will in der Dichtung:

> Färbt der Abend seine Lande blasser,
> Wurde dir dein Herz von Frieden weit,
> Komm mit mir auf die vertrauten Wasser:
> Selig, wer versteht die Einsamkeit.

Ungetrübte Chöre hallen nieder,
Alle Ufer werden nun beredt,
Und dein Herz giebt seine Antwort wieder:
Selig, wer die Einsamkeit versteht.

Leise tauchen unsre Ruder unter,
Silberner zertropft die blaue Flut,
Um uns wird die Welt von Träumen bunter,
Sacht entschlummert dein bewegtes Blut . . .
Wer die Einsamkeit versteht, ist selig . . . .

(Franz Evers.)

Und nun aus der Einsamkeit in die Ewigkeit, sehnsuchtsvoll, und ahnend vielleicht schon beglückt:

Ich möchte heimlich still hinüberschreiten,
So wie der Abend in die Nacht verrinnt.
Es sollen süße Lieder mich begleiten
Zu meinen Inseln, die beglückend sind.

Ich möchte sterben schön und ohne Fehle
Und noch im Tode reich an Sehnsucht sein
Und möchte fühlen, wie die freie Seele
Mit Klingen zieht zu ihren Himmeln ein.

(Hans Bethge.)

. . . oder zerrissen suchend, harrend der Erlösung, christlich gewandt im Schrei nach Hilfe:

Noch liegt verhalten, ungeboren,
Mein tiefstes und mein bestes Sein.
In Wahn und Weh bin ich verloren —
Du Licht der Wahrheit, brich herein!

(Frieda Schanz.)

Ach, meine Augen sind trübe von Staub und Streit,
Mein Fuß ist schwach, ich irr' im Guten und Bösen,
Ich schreie nach dir, wie das Kind nach der Mutter schreit —
Allmächtiger, neige dich nieder, mich zu erlösen!

(Carl Busse.)

IV.

Können seelische Stimmungen, wie die soeben nur in leisem Flor geschilderten, in ihrer halb stammelnden Offenbarungsform einer ruhigen Betrachtung von Natur und Geist, einer Weltanschauung auf Grund der allgemeinen Kulturerfahrungen des Zeitalters, einer klar abgewogenen Metaphysik im Sinne wahrscheinlicher Vermutungen über das heute im allgemeinsten Denkbare günstig sein?

Mit dem Überschäumen der neuen ästhetischen Kultur ins Ethische und Religiöse ist der Lauf dieser Kultur vollbracht. Die Periode der Reizsamkeit wird ihre Pforten schließen, wie die Periode der Empfindsamkeit sie einst geschlossen hat. Die allgemeine seelische Errungenschaft wird bleiben, aber andere Seiten des Seelenlebens werden hervortreten, und auf ihrer Grundlage wird man bauen, wirken, denken.

Einstweilen aber haben philosophische Erwägungen und Hypothesen mit dem ästhetisch-ethisch-religiösen Enthusiasmus zu leben; und es steht noch dahin, ob und wieweit sie dabei nicht doch den Charakter der Gedankendichtung annehmen werden.

Das Wesen der seelischen Entwicklung unserer im Verlaufe dieses Bandes geschilderten Kultur besteht darin, daß immer mehr psychische Potenzen, von den sogenannten oberen des Verstandes und der Vernunft ab hinunter bis zu den bloß trieb- und empfindungsmäßigen, zur klaren Vorstellung gelangen. Hiermit hängt es zusammen, daß die Einheit des Menschen mit der Natur immer bewußter gefühlt wird: denn je mehr sogenannte untere Potenzen des Seelenlebens ins Bewußtsein treten — Potenzen, die sich analog auch sonst in der orga-

nischen Welt finden —, um so mehr wird unleugbar, daß der Mensch einen Teil bildet der Natur selber.

So stirbt denn schließlich die alte anthropocentrische Betrachtungsweise aus, die in der Natur im Grunde nur eine zum Nutzen des Menschen getroffene Einrichtung sah; und eine neue anthropocentrische Betrachtung kann nur dadurch gewonnen werden, daß die Einsicht erwacht, man erkenne die Welt nur durch Vermittlung der Seele und somit nur im Bereiche der aneignenden seelischen Triebe und Eigenschaften. Dieser neue Anthropocentrismus nicht mehr praktischen, sondern theoretischen Charakters ist bekanntlich erst eine Errungenschaft des subjektivistischen Zeitalters, in Deutschland speziell der Kantschen Philosophie; nach den enthusiastischen Übertreibungen der Identitätsphilosophie, die bis zu einer intellektualistischen Inkorporation der Erscheinungswelt in die Menschenseele fortschritt, ist er heute allgemein und im wesentlichen im Sinne Kants angenommen. Kants Auffassung aber hebt in diesem subjektiven Anthropocentrismus die Erscheinungswelt keineswegs auf; denn nach ihm reichen die reinen, von den Anschauungsformen befreiten Begriffe sehr wohl dazu hin, auch das Dasein der Objekte zu erweisen: nur deren Dasein zugleich zu bestimmen sind sie nicht geeignet. Und so besteht denn auch nach der Kantschen Erkenntnistheorie der Gegensatz von Subjekt und Objekt, von Natur und Geist.

Daß sich aber der metaphysische Trieb mit diesem Gegensatze zugleich in den Verlauf der psychischen Entwicklung der europäischen Völkerfamilie gestellt sah und noch gestellt sieht, unterliegt keinem Zweifel. Denn wenn es gilt, in irgend einer Weise das Rätsel einer Verbindung der Welt als Materie (als Realgrundes) und der Welt als Bewußtsein (als Idealgrundes des Seins) zu lösen und von dem Realgrunde bei Licht besehen nichts bekannt ist, als daß er bestehe, so liegt auf der Hand, daß das Nachdenken über dies Rätsel von der jeweiligen Ausbildung des Bewußtseins abhängig ist: — Bewußtsein aber heißt nichts als jeweilig zu klarer Vorstellung gelangte Summe psychischer Potenzen, jeweilige psychische

Kapazität eines bestimmten Zeitalters. Mit der jeweiligen Qualität seelischen Bewußtseins ist also die Qualität der Anschauung über das Verhältnis von Natur und Geist gegeben.

In diesem Zusammenhange hat nun die neuere Geschichte der europäischen Nationen eine Anzahl metaphysischer Entwicklungsstufen erlebt. Das 16. Jahrhundert brachte noch, vornehmlich in Deutschland, Zeiten eines wüsten Pandynamismus, wie er sich in der Lehre eines Paracelsus wie eines Jacob Boehme ausspricht und der Gegenwart am einfachsten, wenn auch in sehr abgeklärten Formen, aus den philosophischen Voraussetzungen des ersten Teils von Goethes „Faust" verständlich wird: im Grunde ein letztes Aufflackern von Uranschauungen, denen die großen Naturerscheinungen als Wirkungen anthropomorphisierter, aber ins Übermenschliche, Göttliche gehobener Kräfte erschienen waren: auch hier steht hinter der Welt der Erscheinungen noch eine Welt magisch gedachter Kräfte, welche diese bewegt, und die Seele erscheint nur als Glied und Teil jener verborgenen Kraftwelt, aus deren Fülle auch alle anderen, sinnlichen, körperhaften Erscheinungen vom Wurm im Staube bis zum geheimnisvoll leuchtenden Wandelstern des Himmels ihr Wesen empfangen haben und empfangen.

Diese pandynamistische Welt des 16. Jahrhunderts wich dann seit dem 17. Jahrhundert der seelischen Motivation des individualistischen Zeitalters. Jetzt wird die Seele zum Verstand, ja schließlich bei den Identitätsphilosophen, die noch durch so viele Fäden mit dem Individualismus verbunden sind, zur Vernunft: zum Bewußtsein in seiner logischen Begrifflichkeit. Natürlich wandelt sich damit seit Cartesius und Spinoza und Leibniz das Weltbild. Die Menschheit wird intellektualistisch gelenkt, und diese Erde ist die vollkommenste aller Welten, denn sie ist nichts als Ausfluß einer höchsten, sie in sich begreifenden Vernunft.

Aber das subjektivistische Zeitalter zerstörte mit seinen Anfangsregungen der Empfindsamkeit alsbald den bloß intellektualistischen Charakter des Bewußtseins. Was für krause Dinge wurden jetzt nicht in die Vorstellung gehoben; all die „unteren

Seelenkräfte" regten sich und verlangten einbezogen zu werden in die metaphysische Rechnung. Ja — sie siegten über den Intellekt. Sollte dem Stürmer und Dränger nicht Wille und Trieb als oberste Seelenfähigkeit oder als Grundprinzip aller seelischen Aktualität erscheinen? Die voluntaristische Metaphysik brach durch und beherrschte jenseits der Identitätsphilosophie und des Hegelianismus das 19. Jahrhundert.

Inzwischen hat das Zeitalter der Reizsamkeit eine neue Enthüllung der Seele gebracht; der noch unter dem Triebe lagernde primäre Reizvorgang — wie man sich etwa litterarhistorisch —, die noch kaum mit einem Inhalt geschwängerte primitive Empfindung — wie man sich etwa psychologisch wird ausdrücken können — ward bekannt und forderte die fundamentale Anerkennung, die bisher der Trieb gefunden. Ist diese Anerkennung nun schon in einer neuen Metaphysik erreicht worden? Das ist die heute entwicklungsgeschichtlich wichtigste Frage. —

Der Kantsche und der nachkantische Idealismus haben nach ihrem metaphysischen Teile die ganze erste Hälfte, ja noch eine gute Zeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht. Wie Lotze in seinem Mikrokosmus (1856—1864) versucht hat, noch einmal die großen Gedanken des Zeitalters dieser Systeme mit den inzwischen fortgeschrittenen Erfahrungen der Geistes- und besonders der Naturwissenschaften zu verschmelzen und auszusöhnen, ist bekannt. Später hat man noch kritischere Umwandlungen speziell der Kantschen Metaphysik versucht; dahin gehört Liebmanns Buch „Zur Analysis der Wirklichkeit" (1876) und Volkelts Schrift „Erfahrung und Denken (1886). Allein diese Versuche wurden, es läßt sich nicht verkennen, von immer geringerem Einfluß auf das allgemeine Denken. Ja man mußte mit ansehen, wie sich, eigentlich zum ersten Male in der deutschen Geschichte, im Zusammenhang mit dem naturwissenschaftlichen Rationalismus der vierziger bis siebziger Jahre materialistische Tendenzen geltend machten: wie man das Problem „Natur und Geist", da es von der Geistesseite her nicht lösbar erschien, nun von der Naturseite her angriff.

Und wer wollte leugnen, daß der Versuch in weiten Kreisen Anklang fand? In Kruses Langobardendrama „Rosamunde" (1878) können sich sogar die alten Germanen nicht enthalten, ein materialistisches Glaubensbekenntnis abzulegen, und in der Erzählungslitteratur war es wohl erst August Niemann in seinem Roman „Bacchen und Thyrsosträger" (1882), der außerhalb der speziell christlichen Kreise dem Materialismus entschieden entgegentrat. Und noch neuerdings hat Häckel eine weite Öffentlichkeit mit seinen im Grunde materialistischen „Welträtseln" (1899) erfreuen können.

Materialismus und ein wenn auch kräftiges Epigonentum Kants und Hegels waren die Erscheinungen, welche die fünfziger bis siebziger Jahre zunächst charakterisierten.

Sollte sich demgegenüber die neue Zeit der Reizsamkeit nicht durch metaphysische Vorläufer angekündigt haben — wäre neben Ludwig und Hebbel, neben Menzel und Böcklin, neben Liszt und Wagner kein Philosoph zu nennen?

Leicht wird hier der Name Schopenhauers auf die Lippen kommen. Aber die Lage ist eine verzwickte. Nachdem Kant mit seiner Hegemonie der praktischen Vernunft und Fichte mit seiner Thathandlung des Ich vorangegangen waren, ist Schopenhauer gewiß der erste vollgültige Metaphysiker des Triebes gewesen; aber sein Hauptwerk, „Die Welt als Wille und Vorstellung", 1819 erschienen, kam zu spät für die Frühromantik von 1800, deren Geiste es eigentlich angehörte, und zu früh für die Anfänge der Reizsamkeit, von der für die metaphysische Seite des Buches Verständnis frühestens erst während der Zeit ihrer vollsten Blüte zu erwarten war. So ward es zu einer Zeitlose von seltsamsten Schicksalen.

Für Schopenhauer zerfällt das Seelenleben des Menschen in zwei deutlich geschiedene Teile, das Denken, die Verstandes- und Vernunftthätigkeit, und das Fühlen und Wollen. Dabei reduziert er aber das Fühlen auf das Wollen — denn alle Gefühle seien auf den einen Gegensatz von Lust und Unlust zu bringen. Freilich muß dann das Wollen triebartig gedacht werden. Aber so versteht es Schopenhauer auch, und

indem er in ihm damit den primitivsten seelischen Vorgang sieht, kommt er zu dem Satze: nicht das Denken oder gar das Gefühl, vielmehr der Trieb sei das Ursprüngliche unseres seelischen Wesens.

Wie verhält sich nun dieses seelische Wesen zur Welt, zur Natur? Hier verbindet Schopenhauer mit seiner Lehre vom Willen Kants Lehre von der Vorstellung: Die Welt ist unsere Vorstellung. Aber, und hierin zeigt sich sein künstlerisches und romantisches Denken, nicht immer eine klare Vorstellung, oft nur ein Traum. Wie der Wille dem Trieb, wird die Vorstellung dem Wahn angenähert — sehr natürlich bei einem Geiste, der der Logik weit weniger traute als dem schöpferischen Erguß der Phantasie. Darum ist die Vorstellung nur die Maja des Inders, der Schleier des Truges, der Sonnenglanz auf dem Sande, den der von fernher dürstende Wanderer für Wasser hält.

Darüber aber, wie sich Trieb und Traum, Wille und Vorstellung verbinden, kann nur unser Inneres belehren. Und da findet Schopenhauer, daß der Leib nur das vorgestellte Äußerliche unseres Ichs, das eigentliche Ich dagegen der Trieb sei. Und diese Auffassung überträgt er nun durch eine Reihe gewagter Analogieschlüsse auf das Verhältnis von Natur und Geist überhaupt; und so ist es, als lebten uralte Mythologeme bei ihm wieder auf: die Welt erscheint nun durchweg von Trieben belebt, vom Krystall bis zur Pflanze, und von der Pflanze hinauf bis zum Tier und zum Menschen.

So ist die Welt ein organischer Aufbau von immer klareren Trieben, die sich vorwärts strecken in immer höhere Formen ihrer Verkörperung? — Keineswegs. Hier zeigt sich die Herkunft des Systems aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, die den Entwicklungsgedanken noch nicht als Gemeingut des Denkens kannten. Schopenhauer ist ganz und gar Gegner aller Entwicklung; darum kann er keinen klaren Gedanken von der Geschichte als Wissenschaft fassen; und darum hat er Lamarcks ihm wohlbekannte Lehre als Lächerlichkeit gebrandmarkt. So bleibt denn in seiner entwicklungslosen Philosophie Wurzel

und Stamm und Krone der Welt ein ewig im blinden Dunkel verharrender Trieb, der in sinnlosen Vorstößen, in unablässigem Drängen, in unverständlichen Kämpfen von Einzeltrieben gegen Einzeltriebe sich entwicklungslos austobt.

Hier treten die Wurzeln des Schopenhauerschen Pessimismus zu Tage, soweit dieser nicht der Weltschmerzstimmung der Romantik und persönlichen Regungen des Philosophen verdankt wird. Sollen wir etwa den Zustand des blinden Triebes erbaulich oder auch nur erträglich finden? Wir können ihn nur ertragen, indem wir uns aus ihm zu befreien suchen. So führt der Pessimismus zur Lehre von der Erlösung: sei es, daß der Mensch, und vor allem der große Mensch, das Genie, sich in die Kunst flüchtet und in ihr, der Illusion höchsten Sinnes, besonders der Musik in metaphysischer Freude ein Abbild der innersten Triebe des Weltganzen sieht — sei es, daß er sich auf dem Wege des Mitfühlens mit der Erscheinungswelt und mit sich selbst einem Zustande der Entsagung zuwendet, seinen Willen ertötet, aufgeht in einem höchsten quietistischen Mysticismus, in einer resignierenden Vereinigung mit dem All. Darum sind Künstler und Heilige für Schopenhauer die eigentlichen Menschen dieser Erde.

Schopenhauers Lehre, eine posthume Schöpfung früher Tendenzen des subjektivistischen Zeitalters, bedurfte einer Inkubationsfrist von mehr als einem Menschenalter, um allgemeine seelische Zustände zu treffen, die ihren Keimen wiederum günstig waren. Und auch jetzt noch handelte es sich zunächst nicht um ihren metaphysischen Teil. Das, was der politische und soziale Pessimismus in den fünfziger Jahren und der Kultus der Macht in den siebziger Jahren als ihm zusagend aus Schopenhauers Philosophie aufnahmen, war die Ethik des Nirwana und die Verehrung des Genies, nicht die Lehre von dem Verhältnis und dem Wesen des Triebes und des Wahnes.

Inzwischen haben sich dann die Dinge freilich geändert. Eine lebensfreudige Ethik hat die graue Bildtafel des Pessimismus mit frischen Farben bemalt, und der Heroenkult besteht zwar noch, wenn auch in abnehmendem Maße, aber er wendet sich

nicht eben dem Heiligen und auch nicht an erster Stelle dem Künstler zu. Dagegen tritt die metaphysische Seite der Lehre Schopenhauers jetzt mehr ins Zeitbewußtsein. Ob sie aber noch in der Lage ist, es auch nur annähernd so zu beherrschen, wie dies früher der ethischen Seite gelang? Sie verhält sich zu einem metaphysischen Denken, das wahrhaft modern wäre, wie gewisse symbolistische und stimmungsreiche Gedichte von Novalis oder Friedrich Schlegel zu der Poesie der Stefan George und Hofmannsthal: sie reicht an die Gegenwart heran, aber sie ist nicht diese selbst; ein Gradunterschied macht sich geltend; die Auffassung ist noch zu plastisch, die nervösen Elemente sind noch zu erinnerungsmäßig zusammengefaßt und darum idealistisch wiedergegeben. Der Trieb würde heutzutage einer weiteren Zerfaserung in mehr elementare, mehr rein nervöse Elemente bedürfen, sollte er die psychologische Grundlage einer neuen Metaphysik bilden.

Was aber Schopenhauers Gesamtsystem durchaus von der Gegenwart trennt, das ist der Mangel des Entwicklungsgedankens. Sollte das Absolute der Trieb sein, so verlangte fast schon die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, daß es sich evolutionistisch zu aller Breite und Schönheit der Erscheinungen dieser Welt auswirke. Und dies eben ist in Schopenhauers Lehre nicht der Fall. Dagegen ist gerade in diesen neuen Forderungen der Zeit das Moment gegeben, an das eine ganze Reihe jüngerer voluntaristischer Systeme der Metaphysik mit Erfolg anknüpfte. Das bezeichnendste und vollendetste davon ist wohl dasjenige Wundts (1889).

Wie Schopenhauer, geht Wundt von psychologischen Erwägungen aus — nur daß sie auf eine breite psychologische Erfahrung gestützt sind. Und da erscheint denn Wundt das Wollen als die eigentliche seelische Grundfunktion: es giebt keinen Vorstellungsinhalt ohne Gefühlsregung und keine Gefühlsregung ohne Willensrichtung. Dieser Wille aber, der in allen Äußerungen unseres Seelenlebens vorhanden ist, kann doch nur sehr bedingt als Individualwille angesehen werden; in Wahrheit ist er in uns schon ein Gesamtwille all der un-

zähligen Willensstrebungen, die unserem Körper als einem Zusammengesetzten, als einer Einheit materieller Objekte innewohnen. Und Ähnliches gilt für Tiere und Pflanzen: auch sie sind schon Komplexe aktueller seelischer Einheiten.

So bilden denn den Inhalt des Seins überhaupt aktuelle seelische Einheiten, und da diese durchgängig in Beziehungen zu einander stehen und durch diese sich vorstellen, so erscheint das All als eine unendliche Vielheit von Willensthätigkeiten, die sich durch ihre Wechselbestimmung, die vorstellende Thätigkeit in eine Entwicklungsreihe von Willenseinheiten verschiedenen Umfanges ordnen. Diese unendliche Vielheit von Willensthätigkeiten aber wird von uns, indem wir von der Vorstellung unserer individuellen Einheit auf eine universelle schließen, als Weltwille und als solcher göttlich gedacht: und die Weltentwicklung wird uns zur Entfaltung göttlichen Willens und Wirkens.

Diese Entfaltung vollzieht sich nun zunächst im Aufbau des Organischen, das nur das äußere Sein der göttlichen Aktualität darstellt; und der Zweck ist dabei, die Erfolge des geistigen Wirkens bleibend zu befestigen und stetig neue Unterlagen für eine fortgesetzte Steigerung dieses Wirkens zu gewinnen. Über das Organische hinaus aber wirkt sich der Wille des Geistes aus im Sinne eines ständigen Wachstums der geistigen Energie: so daß hier eine stetig schöpferische Entwicklung vorliegt. So wird die Natur zu einer Vorstufe des Geistes, und in einem ununterbrochenen Zusammenhang zweckvoller Gestaltungen, in ewigem Werden und Geschehen geht über sie hinaus eine Welt immer neuen geistigen Lebens hervor.

Lebhaft gemahnen diese Anschauungen, die Wundt unter erdrückenden Nachweisen aus einem gewaltigen Wissensmaterial vorträgt, an die Anfänge der subjektivistischen Metaphysik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nur daß sie um einen Grad höher stehen. Was Herder damals ahnungsvoll phantasierte, was vor ihm schon Leibniz seiner Zeit weit vorauseilend schöpferisch und prophetisch lehrte: die Auffassung der Welt als eines Organismus, in dem Natur und Geschichte

in gleicher Weise Recht und Raum des Lebens finden, hier schien es erreicht zu sein.

Allein hatte sich nicht inzwischen schon eine neue psychologische Grundlage metaphysischen Denkens angemeldet? Verlangte die neue Zeit der Reizsamkeit nicht eine neue Psychologie nicht mehr so sehr des Triebes als noch viel elementarerer seelischer Vorgänge? Das ist das Moment, das die heutigen Bestrebungen auf psychologischem Gebiete so verworren und chaotisch macht: ein Neues will sich emporringen, aber noch sind seine Formen dunkel und ungewiß. Wie aber sollte sich auf dieser schwankenden und unsicheren Grundlage schon eine wohldurchdachte metaphysische Hypothese entwickelt haben? Was die jüngste Zeit kennzeichnet, das ist bei allem Zuge zum Transcendenten ein Stutzen bei dessen Ausbau, ein Verharren in Sehnsucht, und wenn dieser Zustand des Verharrens überschritten wird, der Übergang weit mehr zur Gedankendichtung als zur klaren metaphysischen Vermutung. Und hat eine Poesie auf diesem Gebiete nicht auch ihr Recht, vorausgesetzt allerdings, daß sie ständig eben als Poesie erkannt und behandelt wird?

Unter diesen heute bestehenden Verhältnissen tritt das Denken eines Mannes mehr in den Vordergrund, der bei Lebzeiten als Metaphysiker gar wenig geschätzt ward: Fechners (Hauptwerk: „Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht", 1879). Fechner lehrte die Tiefen einer modernen Weltanschauung in phantastischen Formen des Denkens, aber vielleicht gerade deshalb besonders trostreich und eindringlich. Wie die Reduktion aller großen Agentien der Natur auf Bewegungsvorgänge gelungen zu sein scheint; wie sich in der Psychologie schließlich als ein letztes Konstituierendes die seelische Aktualität zu ergeben scheint, so stellt sich Fechner deren Einheit als eine oberste Energie vor von persönlicher Art, als ein göttliches Wesen. Die Welt aber ist ihm der Leib Gottes; in ihr lebt Gott als ihre Seele, sie ist eine immanente Bedingung seines Daseins. Gott hat Bewußtsein und Selbstbewußtsein, seine Gedanken sind zugleich wirkend und also Thatsachen: es kann nichts Psychisches geben ohne Physisches. Als Einheit höchsten

Bewußtseins aber umschließt Gott, sie untereinander verknüpfend, in unendlicher Fülle die niedrigeren Bewußtseinseinheiten: die Gestirne, deren jedem wie eine Sinnenwelt so eine über dieser emporsteigende Bewußtseinseinheit eignet, dann die Organismen auf diesen Gestirnen, auf unserer Erde vom Menschen herab bis zu der für uns noch wahrnehmbaren Pflanzenseele. Die niedrigeren Bewußtseinseinheiten aber sind sich ihres Inbegriffenseins in die höheren und höchsten nicht unmittelbar bewußt. Wohl aber geht die menschliche Bewußtseinseinheit nach dem Tode dereinst als ein neues Entwicklungsmoment in ein weiteres und höheres Leben ein und gewinnt daran Anteil. So werden wir wiedergeboren werden in einem neuen Leibe, unter freieren Schranken der Wirklichkeit, in innigerem und höherem Verkehr mit über uns stehenden Geistern.

Was Fechners Denken kennzeichnet, das ist die stärkere Berücksichtigung des von den früheren Systemen in Bewegungsformen aufgelösten Realgrundes: mehr als diese sucht er vorstellbar und anschaulich zu machen, wie Geist und Natur, Realgrund und Idealgrund des Seins zusammengehen können, ohne daß der eine den anderen überwiege und im Grunde verdränge. Dabei ist klar, daß ihn die Auffassung der psychischen Aktualität als eines der physischen Bewegung nicht allzufern stehenden Vorganges dazu befähigt hat. Und das ist denn überhaupt der Grundzug der Entwicklung seit dem 16. Jahrhundert: je mehr die unteren seelischen Vorgänge erkannt werden, um so mehr verengt sich der grundsätzliche Abstand zwischen Natur und Geist, um so mehr wird der Monismus, bisher zunächst Forderung, anscheinend Thatsache.

Wohin die Richtung in dieser Hinsicht geht, das mag an den Gedanken von Feldeggs illustriert werden, der in mancher Hinsicht wohl als ein Vertreter jüngsten metaphysischen Denkens genannt werden kann („Philosophie des Gefühls", 1900). Feldegg will die Verbindung von Materie und Bewußtsein, die man bisher nur immer rein logisch, in abstracto vollzogen habe, rein konkret und thatsächlich herstellen. Die Materie habe sich der naturwissenschaftlichen Forschung jetzt als kraft-

28*

erfüllt, als äußere Kausalität ergeben. Das Bewußtsein könne aber nicht mehr als Wille und Vorstellung gefaßt werden: daneben oder vielmehr davor trete als Grundkraft das Gefühl in seinen urwüchsigsten Erscheinungen der Empfindung, des Reflexes und der sogenannten automatischen Handlung. Dies Gefühl nun sei der Urgrund der Entwicklung der Seele und habe daher für die Psyche den Primat zu beanspruchen bei einem Deutungsversuch des Zusammenlebens zwischen Materie und Bewußtsein.

Nun sei aber das Gefühl überhaupt eigentlich keine rein psychische Thatsache mehr im Sinne von Vorstellung und Willen, sondern vielmehr die Empfindung der Vereinigung von Bewußtsein und Körper in uns, der Ausdruck des Umstandes, daß wir für diese zwiefache Bestimmung ein identisches Kriterium haben: und insofern die primitive Thatsächlichkeit unserer selbst. Damit sei denn in der Gefühlswelt des Individuums jene Vereinigung des Ideal- und des Realgrundes des Seins ganz konkret vollzogen, die man bisher immer in abstracto gesucht habe.

Den Erscheinungen in den Individuen entsprechend nimmt dann v. Feldegg nach bekanntem Analogieschluß auch weitere höhere Gefühlseinheiten an bis zu einer höchsten: so daß schließlich, genau wie bei Fechner, ein Monismus zu Tage tritt, der stark von dem älteren pantheistischen Monismus abweicht. Denn die Allheit ist Feldegg nicht eine bloße höhere Einheit, welche die Individualität in sich aufsaugt. Sie ist vielmehr selbst Individuum: und der Glaube an einen persönlichen Gott bildet den Gipfelpunkt seines Systemes. —

Das, was all die jüngsten, bisher zur Darstellung gelangten Lehren miteinander verbindet, ist eine starke Neigung zu monistischer Auffassung von Natur und Geist. Es ist eine Richtung des Denkens, die dem 19. Jahrhundert insbesondere schon durch die fortwirkenden Einflüsse der Identitätsphilosophie und Hegels nahegelegt wurde; noch entschiedener aber, ja wohl ausschlaggebend wirkte in diesem Sinne die rasche, lange Zeit alles Geistesleben beherrschende Entwicklung der Wissenschaft. Denn wissenschaftlich denken heißt die Dinge unter dem Gesetze der absoluten Geltung von Ursache und Wirkung be-

trachten, heißt kausal und deterministisch denken: Kausalität und Determinismus aber fordern als Abschluß des Denkens die monistische Hypothese.

Und so läßt sich verfolgen, wie namentlich mit dem Siege der Naturwissenschaften und des Historismus in den fünfziger Jahren der Monismus als allein noch denkmöglich erklärt wurde. Im Jahre 1852 sprach sich Lotze in seiner medizinischen Psychologie gegen die von dem Physiologen Wagner versuchte Einführung einer dualistischen — in diesem Falle christlichen — Tendenz in die Wissenschaft aus und bezeichnete eine harmonische Gesamtüberzeugung als ein wesentliches Bedürfnis des Geistes; nicht viel später wurde unter Historikern und Philosophen über das Wunder gestritten und seine Thatsächlichkeit auch für das Neue Testament abgelehnt, während Leibniz und Lessing noch an Wunder geglaubt und Herder und Ranke das Wunder, die besondere göttliche Einwirkung, noch in der Geschichte zugelassen hatten. In den sechziger Jahren pries dann Häckel die Möglichkeit einer gesicherten monistischen Weltauffassung als höchstes Verdienst der Entwicklungslehre, 1886 stellte Ziegler als fraglich hin, ob neben der modernen Weltanschauung wenigstens die dualistisch-christliche noch bestehen könne, und neuerdings sieht Falckenberg die Hauptaufgabe einer Philosophie der Zukunft in der Erneuerung des monistischen Idealismus von Fichte und Hegel.

In der That kann ein wissenschaftliches Denken nur monistisch sein, denn aus der immer entschiedeneren Anwendung des kausalen, zum Monismus drängenden Schlusses sind die Wissenschaften hervorgegangen. Aber ein praktisches, ein künstlerisches Denken, richtiger Fühlen? Wird es dem wissenschaftlichen Denken immer zu folgen geneigt sein, zumal wenn es, wie in den Zeiten des neuerlichen Kampfes der Phantasiethätigkeit gegen den Intellektualismus, überhaupt nur sich selbst leben und sich wenigstens im Bereiche der Kunst von den Systemen des Denkens befreit sehen will?

Der Monismus wird erst dann ganz unangreifbar sein, wenn die ganze Welt der Erscheinungen wissenschaftlicher

Erfahrung unterzwungen sein wird. Aber sind wir soweit? Keineswegs. Und mit dem Monismus ist auch der Determinismus noch angreifbar, weil unvollständig bewiesen. Gewiß kann auch kein Beweis für das Dasein der Freiheit geführt werden, es sei denn durch die Behauptung, die Annahme der Freiheit selber sei schon eine freiheitliche That. Aber die Lage, wie sie heute ist, läßt sehr wohl, zwar nicht wissenschaftlich, doch praktisch Nichtdeterministen zu. Für diese aber wird eine monistische Betrachtung des Weltbildes mindestens der Ergänzung bedürfen: praktische Forderungen der Freiheit und einer auf ihre Annahme aufgebauten Moral scheinen hier eine von dem einheitlichen Prinzip der Erfahrungswelt getrennte Kraft zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse zu heischen: und von diesem Standpunkte aus treten sich Gott und Welt gegenüber.

Aus diesen Zusammenhängen versteht es sich, wenn mit dem Einsetzen der neuen Zeit der Reizsamkeit die anscheinend so feste Grundlage ausschließlich monistischen Denkens ins Wanken geriet: denn die Reizsamkeit erzeugte zunächst eine ästhetische Kultur, die dem Denken überhaupt feindselig oder wenigstens abgewandt war, und aus dieser gingen ethische Bedürfnisse hervor, denen praktische Konsequenzen eines Dualismus weitaus wichtiger waren als logische Folgerungen in monistischem Sinne. Und so ist heute selbst eine Anzahl jüngerer Philosophen vorhanden, die dem Dualismus huldigen.

Am frühesten aber hat sich der Katholizismus der veränderten Zeitströmung bedient, um der dualistischen Lehre des Christentums ein neues philosophisches Stützwerk unterzubauen. Schon im Jahre 1879 erschien die Encyklika Aeterni patris, welche das Studium des h. Thomas von Aquino von neuem belebte. Und seitdem hat eine katholisch-thomistisch-dualistische Philosophie großen Aufschwung genommen; zu den verschiedenen Thomasakademien in romanischen Ländern ist auch eine auf deutschem Boden, zu Luzern, gekommen, und Werke wie die Moralphilosophie des Jesuiten Cathrein (in zweiter Auflage 1893) verbreiten ihre Lehren bis in die letzten Winkel der katholischen Welt. Was Wunder, wenn sich diese Schule

auf Grund mächtiger Zeitströmungen gegenüber der akatholischen Philosophie schon für völlig siegreich hält, selbst soweit sie nicht in den Bahnen jeglichen Thomismus wandelt? Im Jahre 1900 hat E. L. Fischer in einer besonderen Schrift den Sturz der Entwicklungslehre und den Triumph dessen, was er christliche Philosophie nennt, verkündet.

V.

1. Man wird das Bild, das sich für die Entwicklung des metaphysischen Denkens in neuester Zeit ergeben hat, vielleicht nicht geradezu verworren, gewiß aber auch nicht einheitlich nennen können. Monistische und dualistische Richtungen bekämpfen einander; dabei entsprechen die älteren monistischen Systeme nicht mehr der seelischen Grundlage der Gegenwart, und die neueren, welche auf dieser Basis zu bauen suchen, finden den Boden noch nicht genügend geklärt und gelangen daher nur zu unvollständigen und phantastischen Strukturen. Das Wesen einer Übergangszeit macht sich geltend, der Charakter einer neuen seelischen Kultur beginnt zu wirken, deren Phantasieseite wohl schon entwickelt ist, deren Willens- und Verstandesseite aber erst langsam aus dem Dunkel der Zukunft hervortritt.

Wer wird da annehmen wollen, daß in einer solchen Zeit für Erkenntnis und Wissenschaft klare und gemeingültige Voraussetzungen zu erwarten seien! Ganz das Gegenteil ist der Fall: denn die Durchbildung der Wissenschaften ist von den allgemeinen Grundlagen der Erkenntnistheorie und diese von denen der Psychologie abhängig. Daß aber die moderne Psychologie den Anforderungen für eine einheitliche Grundlegung der Erkenntnislehre noch nicht gerecht wird, hat eben schon die Entwicklung der Metaphysik ergeben, die ja für die genauere Definition eines ihrer wichtigsten Begriffe, des Bewußtseins, ebenfalls von der Psychologie abhängt.

Wie die Mechanik als selbständige Wissenschaft ein Erzeugnis des individualistischen Zeitalters ist, so ist die Psycho-

logie erst im Verlauf des subjektivistischen Zeitalters aus einer dienenden Stellung gegenüber der Metaphysik ausgeschieden. Nachdem die Unterscheidung Wolfs zwischen metaphysischer (rationaler) und empirischer Psychologie dieser Emanzipation vorgearbeitet hatte, entwickelten sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, etwa seit Creuzers Versuch über die Seele, während der Perioden der Empfindsamkeit, des Sturmes und Dranges und teilweis auch noch des Klassizismus verheißungsvolle Anfänge einer empirischen Psychologie; zahlreiche Beschreibungen seelischer Vorgänge häuften sich in eigens für sie begründeten Zeitschriften an, eine Unsumme von Materialien zur Seelenkenntnis in individualpsychischer wie sozialpsychischer Hinsicht wurde herbeigeschleppt: es waren Vorgänge, die an die psychologische Bewegung seit den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts erinnern, nur daß diese neuere Bewegung gegenüber der früheren einen starken Gradunterschied zu ihren Gunsten aufweist. Diese ganze Entwicklung begann aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu stocken, wie so viele andere radikal-subjektivistische Anfänge: der Klassizismus brachte eine Verquickung und innige Durchdringung der neuen Tendenzen mit den älteren rationalistischen, die einer empirischen Psychologie unmöglich günstig sein konnte; und Kant, der Held des Vorganges dieser Durchdringung auf philosophischem Gebiete, erklärte eine reine Erfahrungswissenschaft von der Seele für unmöglich, da auf dem psychologischen Arbeitsgebiete weder die mathematische Praxis noch das Experiment, die einzigen eigentlich sicheren Methoden der Wissenschaft, angewandt werden könnten.

Und nun folgte die Identitätsphilosophie, die von allen psychologischen Begriffen der Zeit nur des am wenigsten empirischen, der Einheitlichkeit nämlich unseres Ichbewußtseins, der Kantschen transcendentalen Apperzeption, bedurfte: — die Zeiten psychologischer Fortschritte schienen vorüber. Und gleichzeitig mit dem individualpsychologischen Zweig der Forschung verdorrte auch der sozialpsychologische: weder wurde die Hilfswissenschaft der Statistik seit Ausgang des 18. Jahrhunderts

weiter gebildet, verlief sich vielmehr in die Sandböden der sogenannten „Tabellenknechte", noch wurden die soziologischen Anfangslehren Wegelins, Herders und anderer ausgebaut. Wozu auch, da der dialektische Evolutionismus Fichtes und Hegels alles — und noch dazu unendlich viel einfacher — erklärte, als es empirische Tendenzen einer Soziologie auf statistischer Grundlage hätten thun können. Daß dieser romantische Evolutionismus auf dem einen großen Irrtum beruhte, anzunehmen, daß das, was man denke, auch wirklich sein müsse — diese liebenswürdige phantastische Voraussetzung der Gedankendichtung der Identitätsphilosophen, den großen ontologischen Irrtum schon der Scholastik, hat im Grunde erst der moderne Positivismus als Wahn bewiesen.

Doch regten sich seit den zwanziger und dreißiger Jahren, mit dem Erwachen des wissenschaftlichen Realismus, die Anfänge einer neuen erfahrungsmäßigen Psychologie. In dieser Zeit gediehen die mechanistischen Lehren Herbarts über die Vorstellungen zu voller Reife; und 1833 erschien Benekes Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft. Aber haben diese Denker eine neue Höhe psychologischer Erfahrungswissenschaft heraufgeführt? Sie sind nur Vorläufer einer Strömung gewesen, die erst in den fünfziger Jahren recht einsetzte und noch heute fortdauert: jener empirischen Psychologie, die hinabdrang bis zu den nervösen Elementen, welche bald darauf die Kultur der Reizsamkeit bestimmen sollten — so wie die Psychologie des 18. Jahrhunderts von der Empfindsamkeit ausging.

Im Jahre 1851 erschien Ernst Heinrich Webers „Tastsinn und Gemeingefühl", 1852 Lotzes Medizinische Psychologie, das Jahr 1856 brachte die Anfänge von Helmholtzens Physiologischer Optik; 1860 veröffentlichte Fechner seine Elemente der Psychophysik, und gleichzeitig trat die von Lazarus und Steinthal begründete Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft ins Leben; 1863 wurden die Lehre von den Tonempfindungen von Helmholtz und die Vorlesungen über Menschen- und Tierseele von Wundt veröffentlicht. Die neuere empirische Psychologie war begründet.

Und was sie von der alten des 18. Jahrhunderts scheidet, ist just das Element, das Kant für unmöglich gehalten hatte: die Anwendung der Mathematik und des Experimentes.

Am frühesten betraten die Physiologen das neue Gebiet. Natürlich durch die Pforte, welche vom körperlichen Leben zum spezifisch seelischen hinüberführt, auf dem Wege des Studiums der Sinnesempfindungen: jener Vorgänge teilweis, die bald darauf in der Periode der Reizsamkeit für die Phantasiethätigkeit konstituierend wirken sollten. Und Weber zuerst zeigte an einfachsten Beispielen, wie die nervösen Prozesse sehr wohl genauer Beschreibung und Zergliederung zugänglich seien, und aus diesen Anfängen der fünfziger Jahre ging das breite psychophysiologische Studium der Sinnesorgane und des Gehirns hervor, das die Gegenwart kennzeichnet.

Waren aber damit die eigentlich psychologischen Probleme gelöst oder auch nur ganz unmittelbar berührt? Nervenphysiologie und Gehirnstudium an sich führen nur bis an die Grenze der eigentlich seelischen Funktionen, und auch das nur vermöge der Annahme des psychophysischen Parallelismus, einer Annahme, die sich freilich oft genug als die einzig mögliche bewährt hat.

So schlug Fechner einen anderen Weg ein, der Psyche selbst nahe zu kommen. Er setzte nicht den nervösen Prozeß selbst, sondern nur den äußeren Reiz zu der Empfindung, die er auslöst, in Beziehung, und er hoffte, nicht vergebens, den Nachweis bestimmter gesetzmäßiger Verhältnisse zwischen beiden erbringen zu können. Welche funktionellen Beziehungen bestehen zwischen Reiz und Empfindung? das war die Grundfrage seiner Psychophysik.

Fechner glaubte dabei, daß er von diesem Problem zu dem älteren, schwierigeren des Verhältnisses zwischen Nervenvorgang und Empfindung werde zurückkehren können: denn erst dieses erfasse den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Geistes- und Naturwelt. Indes nicht diesen Gang ist die Forschung nach ihm gegangen. Vielmehr führte der von Fechner erst völlig erschlossene experimentelle und damit exakte Weg der Erforschung

bestimmter seelischer Vorgänge dazu, vor allem erst einmal das von diesen Vorgängen im allgemeinen genau Erkennbare zu erforschen und festzulegen. Rüstiger und weitsichtiger Führer auf diesem Gebiete wurde Wundt: ihm ist deshalb die Psychologie an erster Stelle Erforschung der seelischen Thatbestände: was hinter diesen liegt, bleibt einstweilen der Sorge späteren Verständnisses überlassen. Und wie unendlich haben Wundt und seine zahlreichen Schüler in den seit den siebziger Jahren über die ganze Erde hin entstandenen Instituten für experimentelle Psychologie die Kenntnis der psychischen Thatbestände vermehrt! Schon die erste Auflage der Grundzüge der physiologischen Psychologie Wundts vom Jahre 1874 ließ in eine ganze Welt schauen, die bisher, namentlich auch in der Klarheit und Exaktheit ihrer Prozesse, unbekannt gewesen war; und jede spätere Auflage hat neue Reichtümer erschlossen.

So wurde ein Material von ganz anderem empirischen Charakter zusammengebracht, als es die dürftigen äußerlichen Beschreibungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dargeboten hatten. Aber es war doch zunächst nur ein Material. Und enthält es da nun bei aller seiner unendlichen Ausdehnung und Feinheit schon die klaren Elemente einer Systembildung, die unweigerlich nur nach einer Richtung hin vorwärts wiese? Hier lauten die Antworten verschieden, und damit beginnen die Schwierigkeiten für den Entwurf jedes spezialwissenschaftlichen Gebäudes, das auf moderner psychologischer Grundlage errichtet werden soll. Da giebt es eine große Gruppe von Psychologen, die bei der Erforschung des einfachsten seelischen Vorgangs, bei der bloßen psychischen Aktualität stehen bleiben, denen die Seele also nur die Möglichkeit psychischer Vorgänge bedeutet, nichts mehr: so denken die Engländer schon seit den Begründern ihrer Psychologie, den Locke und Hartley, deren Forschungen um etwa zwei Generationen vor die Psychologie der deutschen Empfindsamkeit zurückreichen, so der Hauptsache nach die Franzosen und von deutschen Psychologen der Gegenwart Ebbinghaus und Lipps und bis vor kurzem auch der in Amerika lehrende Münsterberg, sowie weiter von den Physiologen Ziehen und von den Physikern

Mach. Aber ihnen hält eine andere Gruppe die Wage, deren Mitglieder die Seele als ein Subjekt noch über den einzelnen experimentell untersuchten psychischen Vorgängen ansehen: so daß ihnen also nicht der gegebene psychische Prozeß und die Reihe solcher Prozesse die Seele ausmacht, sondern das über ihnen stehende Ichbewußtsein. Das ist die Ansicht von Wundt, von Rehmcke, von Höffding, von Paulsen.

Nun versteht sich, daß vielfache Modifikationen dieser Grundansichten denkbar sind. Allein selbst wenn dies nicht der Fall wäre, genügt der bestehende Unterschied dennoch, die heutige Psychologie noch vielfach von den Schwankungen der Weltanschauung und von der jeweiligen ethischen und ästhetischen Auffassung der Seele durch die Zeitgenossen abhängig zu machen. Ist es z. B. nicht klar — und auch in diesem Buche gelegentlich schon dargelegt, — daß ein naturalistischer Impressionismus die bloße Aktualität annehmen, ein idealistischer sich mit dem Ichbewußtsein befreunden wird?

Soll die Psychologie festes Fundament zeitgenössischer Erkenntnis sein und werden, so bedarf es vor allem der Klärung des ungeheuren in ihrem Bereich angesammelten Thatsachenmaterials durch eine entscheidende, durchgreifend überzeugende Synthese: sie allein kann die bestehende Gärung überwinden. Dann aber wird auch die Psychologie der Nervenvorgänge in ihrem Verhältnis zur Empfindung, und damit auch die Klärung der spezifischen Psychologie des gegenwärtigen Zeitalters mit besonderem und anderem Erfolge aufzunehmen sein als bisher.

Wird nun bei dieser Lage die allgemeine Erkenntnistheorie, insofern für sie die Fundamentierung im Psychologischen nicht umgangen werden kann, heutzutage imstande sein, die Anforderungen an eine allgemeine Orientierung zu befriedigen, die aus den Einzelwissenschaften an sie herandringen?

Die Kantsche Erkenntnistheorie hatte sich vornehmlich auf die apriorische Erkenntnis, das reine Wissen bezogen und eben damit die Voraussetzung der Gedankendichtungen Fichtes, Schellings, Hegels geschaffen. Wie wir dagegen das empirische

Wissen und damit auch das Wissen der Spezialwissenschaften erlangen, das hatte Kant weit weniger untersucht.

Und konnte er das bei seiner Stellung zur Psychologie als seine Aufgabe betrachten?

Unser Wissen zerfällt in ein intuitives, unmittelbares, und ein Wissen aus Folgerungen, für welche Gründe oder Beweise angeführt werden können. Das unmittelbare Wissen wird uns durch sinnliche Wahrnehmung oder durch innere, psychische Zustände. Dabei läßt sich die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung nicht weiter reduzieren: ihr Inhalt muß anerkannt und kann höchstens noch klassifiziert werden. Das Erkennen dagegen durch innere psychische Zustände unterliegt noch sehr wohl weiterer Analyse. Ist sie vorgenommen und damit der mögliche Inhalt unseres unmittelbaren Wissens festgestellt, so wird es Aufgabe einer Erkenntnistheorie im engeren Sinne, klarzulegen, auf welche Weise wir zu dem Teil unserer Erkenntnis gelangen, der nicht intuitiv ist, und nach welchen Kennzeichen wir diesen zu ordnen haben. Aus diesen Zusammenhängen, mag man sie in jeder Hinsicht anerkennen oder nicht, geht doch immer so viel als sicher hervor, daß die Erkenntnistheorie neuerer Zeiten, abgesehen davon, daß sie durch die Einzelwissenschaften partikular und unsystematisch gefördert wurde, im ganzen von den Fortschritten der Psychologie abhängig werden mußte. Konnte aber Kant die unklare Errungenschaft der subjektivistischen Psychologie seit etwa 1750 allein schon erkenntnistheoretisch verwerten? Er hielt sich, wenigstens in der Formulierung der psychologischen Basis seiner Theorien, noch an das Denken der rationalen Psychologie des individualistischen Zeitalters und entwickelte daraus ganz folgerichtig die erkenntnistheoretische Grundlage einer spekulativen Philosophie.

Die spekulative Philosophie aber hat dann mit ihrer Dialektik fast die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht

Als man sich endlich unter dem immer stärkeren Aufschwung besonders der Naturwissenschaften wieder mehr auf eine allgemeine erkenntnistheoretische Grundlage alles wissenschaftlichen Denkens zu besinnen begann, schien zunächst nichts möglich,

als aus dem dialektischen Wust der Gedankendichtung wenigstens wiederum bis auf die klareren Lehren Kants zurückzugreifen. Und das geschah denn auch, freilich anfangs rein reproduzierend; Jürgen Bona Meyer hat sogar noch die Kantsche psychologische Grundlage, die Annahme der drei Seelenvermögen, gegen Herbart verteidigt. Und seit dann zuerst Christian Hermann Weiße 1847, später, 1862, Eduard Zeller besonders eindrucksvoll auf Kants Erkenntnistheorie hingewiesen hatten, entwickelte sich, zunächst zur Förderung dieser, in den nächsten Jahrzehnten eine förmliche Kantphilologie, als deren Krönung das Erscheinen einer eigenen Zeitschrift „Kantstudien" seit 1896 sowie der Beschluß der Berliner Akademie vom gleichen Jahre angesehen werden kann, die Werke Kants in einer monumentalen Ausgabe zu veröffentlichen.

Allein ließ sich denn nun die Kantsche Erkenntnistheorie wirklich so ohne weiteres halten? Genügte ihre Reproduktion in jedem Betracht? Entzog ihr nicht schon die inzwischen entfaltete Entwicklungslehre die rationalen Bestandteile ihrer Basis, indem sie auch die Psyche in den Fluß alles Geschehens stellte? Und sekundierte diesem Zerstörungswerk nicht von Jahr zu Jahr stärker die neue empirische Psychologie, besonders nach dem Übergreifen des Denkens Mills und anderer Positivisten nach Deutschland? Es ging nicht anders, als daß allmählich eine Umbildung der alten Lehre eintrat: wobei denn die apriorischen Begriffe Kants immer mehr in den Hintergrund gerieten und eine immer stärkere phänomenalistische Erklärung des Erkennens sich stets enger an die psychologische Erfahrung anschloß. Aber freilich: da diese Erfahrung noch nicht einheitlich und eindeutig war, so sind bisher auch die Ergebnisse noch sehr verschieden ausgefallen.

Der erste, der stärker an dem System Kants rüttelte, war Friedrich Albert Lange in seiner Geschichte des Materialismus (1866). Gewiß nahm er noch mit Kant apriorische Formen der Anschauung und des Urteils als Grundlagen der gesamten Erfahrung an. Indes eine reine Deduktion dieser Formen schien ihm unmöglich. Vielmehr wollte er diese obersten Ver-

standesbegriffe auf dem Wege der Induktion erforscht sehen: denn sie seien zwar potenziell in uns gegeben, aber doch erst durch späte Abstraktion im Laufe vieler Generationen in ihrer heutigen Art zustande gekommen. Man erkennt die entwicklungsgeschichtliche Auffassung, die Kant ganz fern gelegen haben würde. Und fährt Lange fort, die Induktion sei einmal durch kritische Zerfaserung der Gedanken, dann aber auch auf psychologischem Wege durchzuführen, so würde sich wiederum Kant zu der zweiten Methode schwerlich bekannt haben.

Von den großen Philosophen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht dann Wundt Kant wohl noch am nächsten. Er konserviert den kritischen Idealismus Kants, wenn auch im Sinne des Idealrealismus: wie ihm die Grundgesetze des logischen Denkens zugleich Gesetze der Objekte des Denkens sind, so müssen sich die idealen Prinzipien der Erkenntnis in der objektiven Realität wiederfinden. Es ist ein Standpunkt, von dem der des deutschen Positivismus, wie ihn Laas in seinem Buche „Idealismus und Positivismus" (1879) vertreten hat, schon um ein Wesentliches nach der phänomenalistischen Seite hin abweicht. Laas hält Objekte unmittelbar nur für Inhalte eines Bewußtseins, Subjekte nur für Schauplätze von Wahrnehmungsinhalten; demgemäß sind ihm unsere Vorstellungen und Begriffe durchaus sinnlichen Ursprungs, nichts als ursprüngliche oder gesetzmäßig abgeleitete und umgebildete Empfindungen. Und noch weiter auf das bloße Gebiet sinnlicher Erfahrung rückt dann eine Anschauung, die die Vorstellung zum einzigen Ausgangspunkte macht, die also in der Gesamtheit aller Dinge, soweit sie vorgestellt sind, zugleich die Gesamtheit aller Erfahrung erblickt. Auf diesem Boden denken noch am meisten Kantisch etwa Schuppe, Rehmcke und von Schubert-Soldern, wenn sie auch vornehmlich auf Hume zurückgehen. Freilich tragen sie dann in die Erkenntnistheorie ein fremdes, metaphysisches Element hinein, indem sie, um dem Solipsismus — der Anerkennung der Thatsache, daß der Erkennende nie aus dem ins Unbegrenzte zu erweiternden Umfang seines Erkennens herauskomme — zu entgehen, noch

ein Bewußtsein neben oder über dem individuellen Ich annehmen. Auf dieses oder ein verwandtes Element verzichtet dagegen der sonst etwa auf gleichem Boden stehende Empiriokritizismus von Avenarius („Kritik der reinen Erfahrung", seit 1888; „Der menschliche Weltbegriff", 1891). Avenarius ergänzt vielmehr die individualpsychologische Betrachtungsweise der bloßen inneren Wahrnehmung durch ein sozialpsychologisches Element, nämlich durch die Annahme der grundsätzlichen Gleichheit der menschlichen Seele, was ihm dann die Heranziehung fremder Erfahrung als einer mit der eigenen gleichberechtigten gestattet. Und auf diese Weise glaubt er mit seiner zahlreichen Anhängerschaft nicht bloß eine rein beschreibende Bestimmung des allgemeinen Erfahrungsbegriffes der Form nach ableiten, sondern auch die Möglichkeit eines Weltbegriffes aufstellen zu können, der nur reine Erfahrung zum Inhalt hat und also die Welträtsel auf erfahrungsmäßigem Wege löst.

Wie man nun auch über diese nur kurz skizzierten Theorien im einzelnen urteile, eins ist sicher: sie haben sich immer mehr von den Elementen befreit, die in der Kantschen Lehre mit deren Metaphysik und praktischer Philosophie, mit dem Ding an sich etwa und dem Begriffe einer transcendentalen Freiheit zusammenhingen. Es war ein Weg, der die allmähliche Entfaltung der Erkenntnistheorie zu einer selbständigen Wissenschaft bedeutete.

Kann man aber von den Ergebnissen und Methoden dieser Wissenschaft sagen, daß sie schon genügend stark entwickelt und namentlich schon weit genug in die Methoden der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen hineingetrieben seien, um diesen als sichere Stütze dienen zu können? Es ist wie auf dem Gebiete der Psychologie, ja noch bedenklicher: neue Zeiten sind gekommen, ein neues Seelenleben ist erblüht; aber die systematische Durchforschung ihres Wesens ist noch keineswegs weit genug gefördert, um der Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens der Zeit mit mehr als allgemeinsten Ergebnissen zu Hilfe zu kommen.

Und diese Lage ist nach der Natur der Dinge unvermeidlich: denn wie sollte es möglich sein, die psychischen Grundlagen

und noch mehr, auch schon die Erkenntnismöglichkeiten eines Seelenlebens klarzulegen, von dem im allgemeinen noch nichts anderes als die Phantasiethätigkeit vollkommen entwickelt ist? Diese Lage ist aber zugleich für die weitere Entwicklung der Wissenschaften in diesem Augenblicke höchst bedenklich. Können allgemeine Erkenntnisprinzipien der Art, wie sie dem Seelenleben der Zeit entsprechen, noch nicht aufgestellt werden: — was hindert dann, daß den Wissenschaften Grundsätze allgemeinen Verfahrens von anderer Seite her aufgedrängt werden — und natürlich von der in der Gegenwart siegreichen, der künstlerischen? Diese Gefahr, der im Zeitalter der Romantik die Wissenschaften schon einmal unterlegen sind, droht jetzt von neuem.

Die Wissenschaft kennt keine Normen, sondern nur Formen des Erkennens. Normen, Vorschriften des Handelns und der schöpferischen Thätigkeit, auch wenn man sie nur als „Kulturwerte" bezeichnet, kennt nur eine praktische Lebensrichtung, wie die des Sittenlebens oder der Kunst; und sie entnimmt die oberste Norm dessen, was gut oder was schön ist, den praktischen Idealen ihrer Zeit. Gleichwohl versucht jetzt eine namentlich unter den jüngeren Vertretern der Wissenschaft Anhänger werbende philosophische Richtung der Wissenschaft Normen, und das heißt Werturteile, aufzuzwingen; ja man träumt wohl gar von der Ersetzung der alten Logik, bis zurück auf die Schlußformen des Aristoteles, durch eine Lehre von Normen des Urteils. Ja, welchem Gebiete sollen denn diese Normen entnommen werden, wenn nicht der Entwicklung des Lebens selbst? Dieses Leben aber in Natur und Geist zu erfassen, nicht im Banne einiger Entwicklungsnormen, die ihm selber wieder günstigsten Falles in leiblicher Abstraktion entnommen sind, sondern vielmehr mit den unmittelbaren und freien Kräften des menschlichen Geistes und mit ihnen allein: das ist die wissenschaftliche Aufgabe. Jede Anwendung von Normen auf wissenschaftliches Denken gleicht darum dem Versuche Münchhausens, am eigenen Zopfe den Mond zu erklimmen, und unterwirft die Wissenschaften ganz unvermeidlich einseitig praktischen Tendenzen. In der Gegenwart

liegt aber auch die Herkunft dieser heutigen praktischen Tendenzen klar zu Tage; sie gehen aus von den ethischen und damit mittelbar auch von den ästhetischen Strömungen der Zeit. Eine Normenlehre für die Wissenschaft bedeutet daher heutzutage die Knebelung des wissenschaftlichen Denkens durch die Auffassungsweise eines Zeitalters ästhetischer und ethischer Hegemonie, die Unterjochung der Wissenschaft unter die Phantasiethätigkeit. Und eben in nichts besser als in diesem Zusammenhang zeigt sich die Wandlung der jüngsten Zeiten. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch Herrschaft der Naturwissenschaften und des Historismus, Unterwerfung der Kunst unter eine philosophische Ästhetik, eine Wissenschaft der Kunst, die der Kunst selbst oft recht fern stand — jetzt, seit Ende des 19. Jahrhunderts Sieg der Kunst und die Wissenschaften in Gefahr, den normativ durchgebildeten Erfahrungen der Kunst und den praktischen Vorschriften einer ästhetischen Sittenlehre zu unterliegen: das ist der Wechsel[1].

* * *

[1] Da ich selbst in entschiedenem Widerspruch zu den oben berührten Lehren stehe, so habe ich sie im Texte nur kurz charakterisiert. Zum weiteren Verständnis mögen Worte von Erich Adickes in der Deutschen Litteraturzeitung 1901 Sp. 652 dienen: „Windelband (der Erfinder und Hauptvertreter der Normenphilosophie) meint, es sei mehr und mehr die Einsicht zum Durchbruch gekommen, daß der universelle psychophysische Parallelismus sich in keiner Form halten und durchführen lasse; der Relativismus bedeutet für ihn Abdankung und Tod der Philosophie, darum soll sie nur weiterleben können als die Lehre von den allgemein gültigen Werten. So denkt W.: doch er ist zunächst nur eine einzelne Persönlichkeit, in zweiter Linie Vertreter und Sprecher eines Kreises Gleichgesinnter. Wäre aber dieser Kreis auch größer, als er faktisch ist: seine philosophischen Ansichten wären weder die einzig möglichen noch auch die heutzutage allein verbreiteten. Man kann überhaupt nicht von „der" heutigen Philosophie, wie etwa von der heutigen Physik oder Biologie sprechen. Ich halte es für eine Illusion, wenn W. von „wissenschaftlichen Begriffen" redet, in denen „die europäische Menschheit ihre Weltauffassung und Lebensbeurteilung" im Verlauf einer langen Entwicklung „niedergelegt" habe und „in denen damit die bleibende innere Struktur des menschlichen Geistes zu klarer Erkenntnis gekommen" sei (S. 8. 15). Nie wird es „die"

2. Wie sich die Entwicklung der konkreten Wissenschaft unter diesen allgemeinen Zeitbedingungen bisher gestaltet hat? Es ist nicht mit zwei Worten zu sagen. Einige Andeutungen müssen genügen gegenüber Bewegungen, die noch im ersten Flusse befindlich sind.

Die Darlegung der Lage der Naturwissenschaften ist dabei noch einfach genug. Die Naturwissenschaften haben seit dem 17. Jahrhundert ihre klare Methode, die nur vorübergehend durch die Auswüchse der naturphilosophischen Spekulation zur Zeit der Romantik unterbrochen, im übrigen aber immer stärker weiter durchgebildet worden ist, wie denn auch die gemäßigte naturphilosophische Spekulation durch geistreiche Hypothesen zu ihrer Entfaltung beigetragen hat: — es besteht kaum eine Gefahr, daß diese Methode umgestoßen werde. Wohl aber steht, nicht ohne eine gewisse Förderung durch die ästhetischen Tendenzen der Zeit, eine Erweiterung dieser Methode in Aussicht, die den Naturwissenschaften dem Stoffe nach vielleicht den genaueren Anschluß an die untersten Elemente des Seelenlebens bringen wird. Würde diese Richtung eingeschlagen und durchgeführt, so würde sie in ihrem Verlauf natürlich auch für die Geisteswissenschaften von höchster Bedeutung sein.

Das eigentlich Neue auf dem Gebiete der Naturwissenschaften während des 19. Jahrhunderts ist bekanntlich das Auftreten der physiologisch-biologischen Forschungen und Methoden gewesen. Und da war es denn mit die größte Errungenschaft, daß, namentlich durch Ludwig, die verwickeltsten Lebenserscheinungen auch der höchsten Organismen, der Vier-

---

Philosophie geben, nie wird in Weltanschauung und Lebensbeurteilung strenge Wissenschaft einziehen. Das Ausschlaggebende werden da stets individuelle Momente sein und zwar so sehr individuelle, daß man sie nicht als eine Folgeerscheinung der „bleibenden inneren Struktur des (allgemein-)menschlichen Geistes" betrachten darf. Von Allgemeingültigkeit, sei es der metaphysischen Prinzipien, sei es der ethischen Normen, sei es der „Kulturwerte", weiß die Wirklichkeit nichts." Hinzuzufügen wäre dem, daß, wenn es ein Unwandelbares im Wechsel giebt, dies das Entwicklungsgesetz ist, und nicht einzelne Phasen der jeweiligen Erscheinung desselben.

füßler und des Menschen, durch rein chemisch-physikalische Vorgänge, also mechanisch erklärt wurden. Allein schließlich stieß man bei den Versuchen einer solchen Erklärung doch auf Prozesse, denen gegenüber die rein mechanische Erklärung wenigstens einstweilen versagte. Und auch auf dem Gebiete der anorganischen Chemie und der Physik ergaben sich Vorgänge, wie z. B. die katalytischen Prozesse, deren Verlauf der Anwendung der bloß mechanistischen Methode zu spotten schien.

So mußten denn andere Erklärungen gesucht werden. Und da wurde einmal die alte Lehre von einer besonderen schaffenden Lebenskraft neu belebt; und von Bunge ward zum Begründer des Neovitalismus. Darüber hinaus aber wurde eine besondere energetische Theorie ausgebildet, die von der Annahme einer krafterfüllten Materie ausging; deutlich hervor trat sie zum ersten Male in Ostwalds Vortrag „Die Überwindung des wissenschaftlichen Materialismus" auf der Lübecker Naturforscherversammlung des Jahres 1895. Läßt sie sich völliger durchbilden, so würde sich ihr wohl der Neovitalismus als einer allgemeineren Prinzipienlehre unterordnen.

Nun verrät ein Blick rückwärts auf die Anfänge des modernen metaphysischen Denkens wie auch auf die Entwicklung der Psychologie, wie sehr diese Lehren in Zusammenhang stehen mit innersten Strömungen des neuen Seelenlebens: es ist, als wenn ein Schritt noch rückwärts aus der Nervenphysiologie und den psychologischen Beobachtungen unterster Erscheinungen der seelischen Aktualität unmittelbar hinüberführen müßte zu etwas wie einer krafterfüllten Materie: und als wenn damit die Erkenntnis einer großen Einheit aller Wissenschaften unter sich und des Lebens mit ihnen, eine weitere Enthüllung monistischer Weltanschauung, bevorstünde.

Die Frage ist nur, ob sich auch die einzelnen Geisteswissenschaften einem solchen Ziele zu bewegen oder wenigstens eine Richtung aufweisen, die ein solches Ziel andeuten könnte.

Die Beantwortung dieser Frage ist nur auf Umwegen möglich. Denn was sind die Geisteswissenschaften? Wo sind ihre Kernerscheinungen zu suchen? Was ist ihre Methode?

Diese und verwandte Vorfragen tauchen auf und sind nicht so einfach zu beantworten, da es den Geisteswissenschaften an einer längeren einheitlichen Tradition und deshalb auch an einer überlieferten allgemeinen Methode noch gebricht: taucht doch selbst die allgemeine Bezeichnung für sie erst im 19. Jahrhundert auf.

Ein Hauptumstand, der die Entwicklung der Geisteswissenschaften gegenüber der der Naturwissenschaften schwierig und verwickelt gestaltet hat, besteht darin, daß in ihnen große angewandte Disziplinen, vor allem die Theologie und die Jurisprudenz, längst vor der Entwicklung der reinen Disziplinen der Psychologie, Soziologie und Geschichtswissenschaft vorhanden gewesen sind. In den Naturwissenschaften ist die Technik seit dem 17. Jahrhundert der Hauptsache nach durchaus der reinen Forschung gefolgt, und das ist noch heute der Fall, trotz der gewaltigen Entwicklung der Technik gerade im 19. Jahrhundert; in den Geisteswissenschaften ist es umgekehrt hergegangen; die reinen Disziplinen waren lange Zeit hindurch, im ganzen bis mindestens zur Mitte des 18. Jahrhunderts, in dienender Stellung zu Kirche und Staat und zu deren Wissenschaften, der Gottes- und Rechtsgelahrtheit. So hat, um nur ein Beispiel anzuführen, die Geschichte als Wissenschaft vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine theologische und eine juristische Periode durchlaufen, und noch heute sind keineswegs alle Spuren dieser Vergangenheit getilgt. Und ist denn etwa die Philosophie, der letzte Ausläufer und die Krone einer freien Wissenschaft auch des Geistes, im Mittelalter bekanntlich Magd der Theologie, selbst heute schon so ganz vom theologischen Gängelbande frei? Wie würde man sich täuschen, wollte man diese Frage schlechtweg ablehnen! Und selbst wenn wir von unseren Tagen meinen sollten, daß sie frei seien vom Einfluß der Theologie auf die Geisteswissenschaften überhaupt: so viel ist offenkundig, daß selbst von vielen Gelehrten der Einfluß der Weltanschauung überhaupt auf die Geisteswissenschaften als ein völlig berechtigter anerkannt wird. Der Weltanschauung! — die bei so Vielen heute nichts anderes ist als eine dunkle Restsumme

älterer philosophischer Metaphysik, verquickt mit gewissen Momenten des christlichen Fühlens mehr als Glaubens und Denkens!

So kann von einer traditionellen Methode der Geisteswissenschaften als einer Gesamtheit kaum die Rede sein. Und ist es nicht die Voraussetzung einer festen Methode, daß wenigstens vorher feststeht, welche der einzelnen Disziplinen der Geisteswissenschaften denn eigentlich als Kerndisziplin zu bezeichnen sei? Da melden sich nun heute die ehrwürdigen Wissenschaften der Theologie und Jurisprudenz wohl nur noch schüchtern zu einer Herrscherstellung. In der That sind sie so wenig wie andere angewandte Disziplinen, die Erziehungslehre und die praktische Nationalökonomie etwa, noch zur Führung berufen. Welcher Disziplin aber gebührt die Vormacht?

Der Gegenstand geisteswissenschaftlicher Untersuchung ist gegenüber der Natur der Geist. Und Geist heißt in diesem Zusammenhange nicht der seelische Charakter des Menschen in seinen fundamentalen Eigenschaften — den untersucht die Psychologie, — sondern der konkret gewordene Geist, das in der Welt ausgewirkte Seelenleben. Dies Leben aber ist das des vergesellschafteten Menschen. So wäre die Soziologie die Fundamentalwissenschaft? Gewiß: — wenn sich das soziale Leben nicht in sehr verschiedenen Stufen der Entwicklung in Raum und Zeit entfaltete. Die Soziologie bedarf also eines evolutionistischen Zusatzes, um zur Herrschaft berufen zu sein: und erhält sie ihn, so wird sie zur Geschichte: zur Geschichtswissenschaft freilich im modernen Sinne, zu jener Geschichtswissenschaft, deren Aufgabe es ist, die verschiedenen Entwicklungsstufen der sozialen Psyche in der Vergangenheit wie Gegenwart der menschlichen Gesellschaften aufzuhellen.

Historische Soziologie, klare Einsicht in den Verlauf der stufenweisen Entfaltung des vergesellschafteten menschlichen Seelenlebens ist der Kern aller Geisteswissenschaft: nach diesem Ziele sind Segel und Steuer zu richten. Geschieht das aber, so tritt zugleich jene einheitliche Bewegung aller Wissenschaften auf die Erforschung der physischen und psychischen Kraft-

momente hin ein, die sich oben als ein Erfordernis der allgemeinen wissenschaftlichen Entwicklung unter dem Zeichen des modernen Seelenlebens ergeben hat.

Nun ist aber die Geschichtswissenschaft noch weit davon entfernt, eine Aufgabe wie die ihr soeben zugewiesene mit allen Kräften übernehmen zu können.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in einem Zeitalter, das im Grunde nur das isolierte Individuum kannte und über diesem als eine mechanische Zusammenfassung der Individuen, als einzige menschliche Gesellschaftsform den Staat: in einer solchen Zeit war die Geschichte in erster Linie Staatengeschichte geworden. Und dabei ward diese Staatengeschichte noch gern, nach der Tradition einer noch älteren, rein personengeschichtlichen Auffassung, als Regentengeschichte vorgetragen, so sehr auch die Jurisprudenz zu einer allgemeineren Auffassung hindrängte.

Dann kam die große seelische Revolution der Mitte des 18. Jahrhunderts; das Individuum wurde als soziales erkannt, und Herder schrieb aus einer zwar noch sehr unklaren, aber doch schon mehr sozialgeschichtlichen Anschauung heraus seine Ideen zur Geschichte der Menschheit.

Allein er drang mit seiner Ansicht nicht durch. Zwar erblühte in der zweiten Hälfte des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine vielfach mit primitiven soziologischen Auffassungen durchtränkte, heute übrigens über Gebühr unbekannte Geschichtsschreibung und stand teilweis wenigstens unter der Anregung Herders. Allein sie ist unter den Einwirkungen Kants und der romantischen Gedankendichtung früh zu Grunde gegangen. Kant war als Vertreter einer Philosophie, die Altes und Neues verschmolz, der große Gegner Herders; und Kant setzte darum, auf historischem Gebiete noch besonders konservativ, den rationalistischen Staatsbegriff, wenn auch in einiger Abwandlung, wieder in sein altes Recht ein als einziges soziales Element des geschichtlichen Verlaufes. Seitdem stand es für die Historiker der Zeiten der Identitätsphilosophie und weit darüber hinaus erst recht für die historisch-

politische Schule der dreißiger bis siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts fest: Geschichte ist Staatengeschichte, nicht Geschichte der sozialen Psyche in allen Äußerungen ihres Lebens und ihrer Entwicklung. Nicht als ob deshalb die höhere und weitere Auffassung Herders und verwandter Geister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eigentlich verloren gegangen oder späterhin auch nur stärker bekämpft worden wäre; im Gegenteil: man erkannte sie an. Aber es geschah rein akademisch, ohne von dieser Anerkenntnis praktisch Gebrauch zu machen. Es war am Ende eine für die Geschichtsschreiber der historisch-politischen Schule, einen Dahlmann, Sybel, auch noch Treitschke ganz begreifliche Haltung. Denn die Verdienste dieser Schule lagen ja weniger auf wissenschaftlichem als auf politischem Gebiete: nicht in der Förderung der Geschichtswissenschaft als solcher, vielmehr in ihren Verdiensten um die staatliche Einheitsbewegung unseres Volkes ist ihnen Unsterblichkeit bereitet.

Wie aber die Einengung der geschichtlichen Forschung auf den Staat als eigentliches Arbeitsgebiet im Grunde ein Ergebnis des innigen Zusammenhanges der Geschichtswissenschaft mit der Philosophie war, so zeigte sich die Abhängigkeit der Disziplin von den allgemeinen Motiven der Weltanschauung und den besonderen Denkformen und Auffassungen der Identitätsphilosophie auch noch an einer anderen, überaus wichtigen Stelle.

Stieg man im 18. Jahrhundert von der Betrachtung des damaligen Individuums und der konkreten gesellschaftlichen Form, in der es lebte, also von der Auffassung der isolierten Einzelperson und des absolutistischen Staates auf zu den universalen, weltgeschichtlichen Beziehungen, so ergoß sich das Denken zumeist noch in Phantasmen, die an den Paradiesesgedanken des alten Testaments anknüpften. Wie Rousseau so betrachtete auch Herder noch die Urzeit als ein Zeitalter höchster Kultur, da die Menschen noch in unmittelbarer Auswirkung jener Vernunft lebten, die ihnen von Gott in besonderer Schöpfung über die Tiere hinaus verliehen worden war, und sah im Verlauf der Geschichte — nach dem Sündenfall —

nur ein langsames Wiederaufleben früherer, einst viel höher entfalteter Kulturelemente. Man sieht: das war eine dem heutigen Entwicklungsgedanken genau entgegengesetzte Auffassung. Nun wurde diese Auffassung allerdings gegen Schluß des 18. Jahrhunderts schon häufig durch evolutionistische Ahnungen getrübt, so u. a. auch eben bei Herder; indes in abgeschwächter Form ging sie doch noch auf das 19. Jahrhundert über und brachte es — abgesehen von anderen Ausläufern bei Friedrich Schlegel sowie später Max Müller u. a. m. — gerade in der deutschen Geschichtswissenschaft infolge eines besonderen Anlasses zu einer höchst eigenartigen Nachwirkung.

Fichte hatte sich den Paradiesesgedanken in der verdünnten Form der Annahme eines Normalvolkes angeeignet, von dem ursprünglich alle Kultur auf die anderen Völker übertragen worden sei: und von hier übernahm diesen Gedanken vermutlich, in abermaliger Verdünnung, Ranke. Ranke lebte der Überzeugung, daß in den Uranfängen der Kultur einige besonders begabte Völker aufgetreten seien, von denen sich früheste Errungenschaften auf die anderen Nationen verbreitet hätten.

Was ist nun die Folge dieser Auffassung des weitaus größten deutschen Geschichtsschreibers des 19. Jahrhunderts für ihn und seine Wissenschaft gewesen? Ranke verschloß sich und seine Wissenschaft dem Entwicklungsgedanken. Denn mit der Ableitung der Kultur nur von gewissen Stellen aus ist, streng genommen, der Gedanke unverträglich, daß jede menschliche Gesellschaft, und vor allem jede Nation, die Keime einer gewissen Entwicklungsvollständigkeit organisch in sich trage und entfalte, und damit wieder fällt der Anlaß hinweg, die Universalgeschichte als eine in ihrem Inhalte freilich ständig gesteigerte Summation der Errungenschaften nationaler Entwicklungsgeschichten zu betrachten. Vielmehr muß sich in diesem Zusammenhange leicht die Anschauung bilden, daß nicht die einzelnen Herde nationaler Entwicklung, sondern vielmehr die internationalen Übertragungsvorgänge höherer Kultur das eigentlich und einzig wichtige Element einer universalen Ge-

schichtsforschung darstellen. Dieses Glaubens hat denn bekanntlich auch Ranke im allgemeinen gelebt: der Entwicklungsgedanke, die Vorstellung von der immanenten Potenz stufenmäßiger Entfaltung der Kultur in jeder großen menschlichen Gemeinschaft ist ihm ständig fern geblieben; bearbeitet hat er vor allem die internationalen Zusammenhänge.

Und nun ein weiteres! Erst mit dem Evolutionismus ist die Annahme einer allgemeinen Kausalität klar und unverbrüchlich in die Geschichtswissenschaft eingezogen. Wie konnte sie da Ranke bei seiner Auffassung, so sehr er folgerichtig kausal zu denken versuchte, schon völlig konsequent durchführen? — Er schwankte zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Vor allem aber erschien ihm der Wandel der größten ihm eben noch erkennbaren historischen Zusammenhänge nicht in sich kausal verknüpft, da er ihm nicht von Einfachem und Ursprünglichem zu Verwickeltem und Kulturhohem aufzusteigen schien. Vielmehr hielt er ihn, eben weil ihm das Motiv der kausalen Entwicklung ferne stand, im Grunde für nur durch das Einwirken besonderer, außergeschichtlicher Gewalten erklärlich. Es ist der Punkt, an dem der obschon bereits völlig abgeschwächte Paradiesesgedanke in Verbindung mit dem Fehlen des evolutionistischen Gedankens noch die Wirkung übte, eine organische Vorstellung des Lebensverlaufes einer menschlichen Gemeinschaft vom Primitiven zum Differenzierten zu verhindern. Als die besonderen außerempirischen Gewalten aber, die er als Beweger und Schöpfer der größten geschichtlichen Zusammenhänge heranzog, erschienen Ranke die Ideen.

Woher kamen nun diese Ideen? Im 18. Jahrhundert war man von der Erkenntnis einfacher geschichtlicher Thatsachenzusammenhänge, z. B. des inneren Zusammenhanges der Ereignisse eines Römer- oder Kreuzzuges, zur Erkenntnis größerer Zusammenhänge, wie z. B. des inneren Zusammenhanges der Gesamtgeschichte des Papsttums oder des deutschen Kaisertums, fortgeschritten. Und man hatte das Gemeinsame einer solchen Gesamtgeschichte als ihre Idee bezeichnet. „Idee“ in diesem Sinne war also nichts gewesen als eine oberste

geschichtliche Zusammenfassung, eine oberste erkenntnismäßige Abstraktion. Aber nun kam die Zeit der Romantik und der spekulativen Gedankendichtung. Der wurden historische Ideen der bezeichneten Art alsbald etwas anderes: sie übertrug sie, entsprechend dem immer wieder bei ihr auftretenden ontologischen Irrtum, aus dem Gebiete des Gedachten in das Gebiet des Anschaulich-Wirklichen, und so wurden sie ihr Ausflüsse des Absoluten, „Gedanken Gottes in der Geschichte". Damit erschien es denn jetzt als Hauptaufgabe des Historikers, diese Gedanken Gottes aufzufinden: und so ward er zum mystischen Vertrauten des Absoluten, zum Seher Gottes im Verlauf der Geschichte.

Und da versteht es sich denn sehr wohl, daß sich diese Auffassung vom Berufe des Historikers, wie sie vornehmlich Wilhelm von Humboldt theoretisch dargelegt und Ranke praktisch durchgeführt hat, dem Paradiesesgedanken anpassen konnte; nach einer ersten Erhebung des Menschen über alle anderen Organismen durch Verleihung der Vernunft äußerte sich die göttliche Fürsorge für das Menschengeschlecht immer weiter in stets erneuerten ruckweisen Emanationen göttlicher Ideen, und das Geheimnis der Geschichte bestand in dem persönlichen Wandeln Gottes hin durch den Lauf der sterblichen Geschlechter. Zugleich aber trat freilich klar zu Tage, wie diese Auffassung schlechthin unverträglich war mit jeder Spur auch nur evolutionistischen Denkens.

Ranke indes, der fast unwiderstehlich gewordene Vertreter der Auffassung der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, lebte inzwischen, auch hochbetagt noch energisch schaffend, bis zum Jahre 1886. Die Folge war, daß sich wenigstens in Deutschland auf dem Gebiete der Geschichtswissenschaft kaum ein Wechsel der allgemeinen Auffassung vollzog, der eine Ausgleichung mit der inzwischen gänzlich veränderten Konstellation des Seelenlebens, ja auch nur mit dem Entwicklungsgedanken der sechziger Jahre gebracht hätte. Da blieb noch immer jene Auffassung die herrschende, die, abgesehen von älteren Wurzeln, dem rationalistischen Gegensatze des 18. Jahr-

hunderts zwischen Individuum und Staat entsprang, daß eigentlich nur die großen Personen die Geschichte machen, und sie wurde sogar neuerdings durch die Entstehung eines Heroenkultes ganz anderen Ursprungs noch einmal wieder verstärkt. Als ob, um ein an dieser Stelle leicht kontrollierbares Beispiel zu wählen, die neuere Malerei und Dichtung Schöpfungen Liebermanns und Liliencrons und vielleicht noch einiger anderer Helden wären und nicht vielmehr in ihrem Grundwesen notwendige Erzeugnisse der modernen Reizsamkeit, die ihrerseits wiederum zu nicht geringem Teile den sozialen und wirtschaftlichen Wandlungen der Zeit, dem Wirken der „Viel zu Vielen" verdankt wird! Und als wenn ein Liebermann und ein Liliencron das lebendige Wirken dieser breiten Grundlage, dieses Nährbodens ihres Talentes überhaupt hätten schaffen und auch nur erhalten können! Da herrscht noch weiterhin die Anschauung nicht von einer notwendigen seelischen Entwicklung im Verlauf der Geschichte großer menschlicher Gemeinschaften, insbesondere der Nationen, einer Entwicklung, die von Stufe zu Stufe führt, sondern vielmehr die Auffassung von einer zufälligen, womöglich vornehmlich durch die Beziehungen zum Ausland bedingten, äußerlichen Geschichte, als deren Träger dann freilich am besten der „einseitig, fast mystisch verherrlichte" Staat erscheint. Es ist, als wollte die Wissenschaft in dem Leben eines bestimmten tierischen oder pflanzlichen Organismus nicht zuerst den typischen Prozessen dieses Organismus, sondern dem bestimmten Schicksal eben jenes Baumes, eben dieses Tieres nachfragen und darnach allein charakterisieren: die Hunde etwa an erster Stelle in Schoßhunde, Haushunde, Hofhunde, Schäferhunde einteilen! Da hält man endlich noch vielfach an der Ideenlehre fest, wenn man sie auch zumeist ihres romantisch-transcendenten Wesens entkleidet hat. Denn man sieht nicht, daß ihr, auch wenn man dies thut, trotzdem ein rein individualistischer Charakter bleibt, daß sich daher in ihren, nun einmal unter den Bedingungen der Transcendenz entwickelten Rahmen immer nur einzigartige Ereignisreihen einspannen lassen, und daß darum ihr ausschließlicher Gebrauch als Darstellungs-

mittel größerer geschichtlicher Zusammenhänge ohne weiteres die Vergleichung und damit eben das wichtigste ja fast einzige Forschungsmittel gerade auf den höchsten Gebieten ausschließt.

Und aus alledem ergiebt sich dann das wunderliche Dogma — ein Beweis seiner Berechtigung ist niemals auch nur versucht worden, — daß die Geschichte unter allen Wissenschaften allein es mit dem Einzelnen zu thun habe, mit dem Individuellen und allenfalls dem Nationalen und auch dem Universellen, soweit es einzigartig ist — aber nie und nimmer mit dem mehreren Entwicklungen Gemeinsamen: und daß sie mithin eine Wissenschaft sei, in der Begriffsbildung ein Verbrechen bleibe und intuitives Anschauen — eine Kunst! — die Hauptsache.

Die Geschichtswissenschaft der Gegenwart leidet trotz vieler Anzeichen der Besserung noch immer unter dieser allgemeinen und grundsätzlichen Rückständigkeit. Es wird ihr schwer, den altgewohnten Zustand abzuschütteln; und noch hält es eine Partei so gut wie ganz mit Ranke. Im allgemeinen aber herrscht ein Zustand der Gärung mit all seinen Vorteilen und Schattenseiten. Was da auch nur die nächste Zukunft bringen wird, wer weiß es? Nur über die Bedürfnisse dieser besteht kein Zweifel. Nietzsche hatte recht, wenn er einmal meinte, der heutige Umfang der Menschheitskenntnis müsse zusammenfassende Anschauungen über den Entwicklungsprozeß der Nationen gestatten und aus ihnen heraus auch die Entfaltung einer angewandten Wissenschaft der Nationalpolitik nach Maßgabe der größten und universalsten, der dauerndsten und am meisten weltgeschichtlichen, der kulturellen Bedürfnisse der Nationen. Daß zunächst eine solche universale Geschichtswissenschaft heute möglich sei, läßt sich von niemand mehr im Ernste bestreiten. Daß aus ihr alsbald auch eine angewandte Wissenschaft richtiger Behandlung von Völkern niedriger Kultur durch höher stehende entwickelt werden könnte, ist augenscheinlich. Aber wird man ausschließen wollen, daß auch das Verständnis unserer eigenen geschichtlichen Schritte und Fortschritte viel gewinnen könnte, wenn wir die Wege in ihren typischen Momenten übersähen, die vor uns nicht bloß Griechen und Römer, nein auch Inder

und Chinesen gewandelt sind? Einer Geschichte evolutionistischen und das heißt kausalen Charakters, die ein erstes wissenschaftliches Erfordernis unserer Zeit ist, wird alsbald auch eine praktische Kulturwissenschaft von großer Bedeutung folgen.

Und daß von diesen Zusammenhängen her Psychologie und Erkenntnistheorie wie auch die Einzeldisziplinen der Geisteswissenschaften wiederum dauernd befruchtet und vorwärts getrieben werden würden, ergiebt sich von selbst aus dem schon früher besprochenen Verhältnis dieser Wissenschaften zu einander und zu einer wahren Wissenschaft, nicht einer bloßen anschauenden Kunst der Geschichte.

VI.

Übersehen wir jetzt das Gebiet der modernen ethischen und metaphysischen Anschauungen wie die Entwicklung der Psychologie und Erkenntnistheorie und die Anfänge einer neuen Wissenschaft in ihrem gegenseitigen Zusammenhang, so tritt zunächst die Frage auf, wie denn die besondere Ausbildung der modernen Seiten dieser Gebiete mit der seelischen Gesamthaltung der Zeit der Reizsamkeit zusammenhängen möge. Da ist nun Eins von vornherein augenscheinlich: der Wiedergeburtsgedanke, der in der einen oder der anderen Weise die sittliche Bewegung der Gegenwart beherrscht, geht aus von den Dichtern, Musikern, Künstlern der Periode; er ist getragen von Seelen, deren Leben in stärkstem Zusammenhang mit der Entwicklung der Reizsamkeit verlief. Und der am machtvollsten wirkende Denker dieser Gruppe, Nietzsche, gehörte er nicht zu den Dichtern und zu den Reizsamen noch insbesondere? Nietzsche aber hat Wagner, der vor ihm am stärksten schuf, einen „Vermischer der Künste und der Sinne" und das heißt einen Reizsamen besonders hohen Grades genannt. Und auch auf metaphysischem Gebiete steht es nicht anders. Die moderne Sehnsucht nach Befriedigung der Seele in fester und frommer Weltanschauung war und ist in erster Linie eine Sehnsucht der Künstler und Dichter. Und wenn wir zu den Denkern übergehen: war Fechner als Metaphysiker noch Philosoph im gewöhnlichen Sinne des Wortes?

Die Wissenschaft aber ist ebenfalls wie jede andere geistige Thätigkeit abhängig von dem jeweiligen Charakter des Seelenlebens, und ihre Fundamente sind die psychologischen und

erkenntnistheoretischen Anschauungen, die aus diesem Seelenleben hervorgehen und seinen eigenartigen Bedürfnissen gerecht werden. So folgt die Wissenschaft auch dem Charakter der Reizsamkeit, sobald dieser die Zeit wirklich beherrscht. Daß dies aber heute der Fall ist, das ist an allen anderen großen seelischen Erscheinungen erwiesen. Und es läßt sich auch aus dem Zusammenhange der sogenannten materiellen Kultur mit der sogenannten geistigen erweisen. Werden wir noch im Zweifel sein, daß die Reizsamkeit vornehmlich der modernen Erweiterung des Weltbildes und der außerordentlichen Steigerung der Beziehungen der Einzelpersönlichkeit in alle Welt hinein, also sogenannten materiellen Momenten verdankt wird? Die Erweiterung dieser Beziehungen aber dauert fort, wenn sie sich nicht gar noch verstärkt: und so fährt sie fort, im gleichen Sinne zu wirken[1]. Das einzige, was sich neuerdings vielleicht verändert hat, ist unser subjektives Verhalten zur Reizsamkeit. Wir empfinden sie jetzt nicht mehr als etwas Neues, sie stört in uns nicht mehr ältere, ihr entgegenstehende Associationsreihen, weil diese inzwischen abgestorben sind: wir haben sie in uns aufgenommen, wir haben uns ihr geistig akklimatisiert. Auf diesem Nährboden aber erwächst auch die neue Wissenschaft. Es ist in dieser Hinsicht bekannt, daß die von den Jüngern der Naturwissenschaft heute verlangte Fähigkeit der Aufnahme äußerer Eindrücke anfangs meist nervös macht, und daß zu ihrer ständigen Bethätigung eine gewisse Reizsamkeit vorhanden sein muß. Und die Geisteswissenschaften haben eine Wendung zu psychologischen Untersuchungen genommen, die auch die sogenannten unteren Gebiete des Seelenlebens mit ins Auge faßt und hier ohne stärkste Anspannung der Fähigkeiten zur Aufnahme leicht verwischbarer seelischer Eindrücke nicht mehr durchgeführt werden kann. So

[1] Auf die Beziehungen der Kulturzweige der Selbstherrlichkeit (Sitte, Recht, Wissenschaft, Gesellschaft, Staat) zu denen des Selbstbewußtseins (Phantasiethätigkeit, Denken) wird in dem zweiten Ergänzungsbande genauer einzugehen sein; und zwar auf Grund einer idealistischen Auffassung der Wirtschaftsentwicklung.

sind alle großen geistigen Erscheinungen heute schon reizsamen Charakters oder nähern sich wenigstens diesem Wesen, und es handelt sich dabei um eine nicht mehr rückgängig zu machende oder in ihrem Verlauf aufzuhaltende Thatsache — wenn überhaupt derartige Thatsachen aufzuhalten oder zu verhindern in irgend eines Menschen Macht stände.

Wir befinden uns damit auf einer neuen Stufe sozialpsychischer Entwicklung, wie sie der immanenten Entfaltungskraft der vergesellschafteten menschlichen Seele entspricht, — einer Stufe, die sich aufbaut zu ihrer Zeit nach ewigen, dem Völkerleben innewohnenden Gesetzen. Wir können dabei diese Stufe wohl mit entsprechenden Entwicklungsstufen anderer Völker vergleichen, um zu sehen, wo wir sind, in unserem Falle etwa mit der Kultur der römischen Kaiserzeit oder der indischen Kultur unmittelbar vor Buddha, oder wohl auch mit einer gewissen Stufe der chinesischen Entwicklung. Und eine solche Vergleichung, auf die wirklichen Grundlagen des Seelenlebens bezogen und auf das Verständnis der großen sozialpsychischen Strömungen angewandt, würde reichen Gewinn ergeben. Aber wer vermag sie heute schon vorzunehmen, beim gegenwärtigen Stande unserer Kenntnis menschlicher Entwicklungsgeschichte?

Indes noch eine andere Vergleichung steht uns zur Verfügung. Wir können rückwärts schauen in unsere eigene Vergangenheit und das Facit der heutigen Kultur ziehen in der Vergleichung ihres Inhalts mit dem Inhalte der früheren Zeiten. Es ist heute ein gewöhnliches Verfahren, und man spricht in diesem Zusammenhange von Décadence. Und auch wir wiederholen, indem wir die Vergangenheit heranziehen, die schon einmal, im ersten Abschnitt dieses Buches, aufgeworfene Frage nach den Zeichen des Verfalls. Was hier sicher ist, das ist eine durchgehende äußere Ähnlichkeit gewisser maßgebender Erscheinungen unserer Kultur mit den entsprechenden Erscheinungen einer längst verflossenen Frühzeit. Wir haben schon gesehen, wie hier die Dinge auf demjenigen Gebiete der modernen Kultur, das am weitesten entwickelt ist, im Bereiche der Phantasiethätigkeit stehen. In der bildenden Kunst nähert sich unsere

Ornamentik der einzigen, der ornamentalen Kunstart der Urzeit; in der Dichtung sind dramatische Behandlung der Erzählung, Märchenwelt, stimmungsvolle Lyrik hier im Sinne individuellen Tones, dort im Sinne der Hymnik, sind symbolische Formen der Gegenwart und Urzeit identisch, beide Zeiten haben auch ein Gesamtkunstwerk bestimmter Art, anderer Übereinstimmungen nicht nochmals zu gedenken. Und diese Ähnlichkeiten lassen sich jetzt durch ganz verwandte Erscheinungen auch auf den übrigen geistigen Gebieten ergänzen. Auf sittlichem Gebiete haben wir hier wie dort den Heldenkult, einen gewissen Mangel also des Selbständigkeitsbewußtseins der eigenen Persönlichkeit in den größten Beziehungen des Daseins. Und wenn dies Moment mehr äußerlich ist: in beiden Zeitaltern stoßen wir auch auf das schroffe Nebeneinander eines gewissen Kommunismus und eines grausamen Egoismus der Aristokratennatur, der „blonden Bestie". Und stellt sich die Bilanz im Reiche der metaphysischen Anschauungen anders? Keineswegs! Dort eine Naturbeseelung, welche die Kräfte hinter den Erscheinungen zu Göttern übermenschlicht, hier eine Philosophie weit ausgespannten Charakters, welche die Einheit von Körper und Seele bis zu einer enthusiastischen Verpersönlichung des Alls durchführt: eine Weltanschauung, die sich nicht selten sogar ihrer Beziehungen zu dem mythischen Pandynamismus der Urzeit unmittelbar bewußt wird:

> Ich grüß' den Gott, der aus sich selbst ergossen
> Die Welt mit Menschen, Luft und Meer und Land,
> Im Lichte watend und von Welt umflossen,
> Und Sturm und Donner wägend in der Hand!
> Für einen Tieftrunk aus dem Wahrheitsbronnen
> Gab er einst her das halbe Augenlicht,
> Im Einaug' aber lodern alle Sonnen
> Und braust der Sturmwind, der die Bäume bricht.
>
> (Maurice v. Stern.)

So tragen, wohin wir auch sehen, die äußeren Erscheinungen urzeitlicher und moderner Kultur Züge augenscheinlicher und zuerst recht rätselhafter Ähnlichkeit. Aber diese Ähnlichkeit läßt sich erklären. Was einst instinktiv aus dem

Seelenleben der Urzeit emportrieb, das wird heute bewußt und mit den Mitteln einer unendlich gesteigerten Beherrschung der Natur und des Geistes dem Seelenleben abgerungen: dort Trieb, hier Bewußtsein, das ist der Unterschied.

Aber doch die gleiche psychische Grundlage? Wenn man will, — ja. Dort ein Seelenleben, das unbewußt noch auf dem Boden primitiver Reizempfängnis verlief, ohne daß die höheren Potenzen dieses Lebens schon klar entfaltet gewesen wären, — hier ein Seelenleben, das die Entfaltung dieser Potenzen längst erlebt hat und nun auf die unter ihnen liegende Schicht der bloßen Reizempfänglichkeit vorstellungsmäßig vordringt und diese bewußt sich zur Reizsamkeit umbilden sieht.

Dies der klare Zusammenhang, der sich in tausend Einzelbeobachtungen immer und immer wieder mit demselben Endergebnis aufdrängt. Und nun die Wiederholung der bangen Frage: bedeutet das den Verfall? Ist für uns schon die Stunde gekommen, die der Dichter meint:

Leben ist ein einziges
Treppauf, Treppab, Treppab, Treppauf,
Bis wir mal auf einem Absatz
Tot zusammenbrechen.
Und immer sehen wir
Die obersten Stufen,
Wie bei der Jakobsleiter
In den Wolken verschwinden,
Die Stufen der Hoffnung,
Die ewig von der Sonne beschienen sind,
Die aus der Himmelsspalte
Sie umstrahlt.
Treppauf, Treppab,
Steigen und Niedergehn
Und endlich —
Steigen? Niedergehn? (v. Liliencron.)

Der Historiker schweigt auf diese Fragen, und nur der Zeitgenosse vermag zu reden. Sicher erscheint mir, daß eine reine Nervenkultur den Anfang vom Ende bedeutet. Sie bedarf dringend der Begrenzung, Durchwucherung, teilweise Überwucherung mit anderen Lebenskräften. So ist schon heute

augenscheinlich, daß auf dem weiten Felde der Phantasiethätigkeit eine Mischung von Alt und Neu eintritt — eintreten muß, sollen wir weiter gelangen. Eins der sichersten Anzeichen ist hier, abgesehen von einer Wendung der künstlerischen Schaffenskraft in diesem Sinne, der in den ästhetisch genießenden Kreisen der Nation immer weiter verbreitete Goethekult: denn Goethe hat einstmals zwischen individualistischem und subjektivistischem Zeitalter lebenspendend vermittelt und war sich der Notwendigkeit liberal-konservativen Wesens aller Wirkung ins Große wohl bewußt. Auch die steigende und doch zugleich verständnisvolle, nicht nach Art noch mancher Philologen überschätzende Würdigung der Antike scheint mir ein gutes Zeichen: denn sie bezieht sich auf die Höhen-, nicht die Verfallszeiten der klassischen Völker. Dabei muß freilich vor jedem Übermaß einer Reaktion gewarnt werden. Gewisse Kritiker haben heute nichts Angelegentlicheres zu thun, als den sogenannten Naturalismus, gemeint ist der naturalistische Impressionismus, in Grund und Boden zu verdammen. Das ist Vandalenart und Weise niederer Kulturen: incende, quod adorasti. Die historische Bedeutung des Impressionismus steht fest; sehen wir, daß wir sein Gutes behalten ohne seine Auswüchse. Wir sollten uns im Augenblick des Verstehens und Konzentrierens befinden, nicht aber des Zerstörens und Verdammens. Im Zeichen der Phantasiethätigkeit ist die neue Zeit erblüht; von der Kunst her ist das sittliche Leben befruchtet worden, in der Kunst hat sich zuerst die neue Psyche erlebt. So versteht es sich, daß Wandlungen der Phantasiethätigkeit auch seelische Haltung und Seelenlehre und mit ihr Sittlichkeit und Wissenschaft beeinflussen werden. Im ganzen aber ist kein Zweifel, daß diese anderen Kräfte des Daseins jetzt, im bereits vielfach erkennbaren Ablauf der künstlerischen Blüte der neuen Zeit, selbständiger hervortreten werden: auch dies Zeitalter wird seinen philosophischen Klassizismus haben und die Jahre einer wissenschaftlichen Nationalisierung.

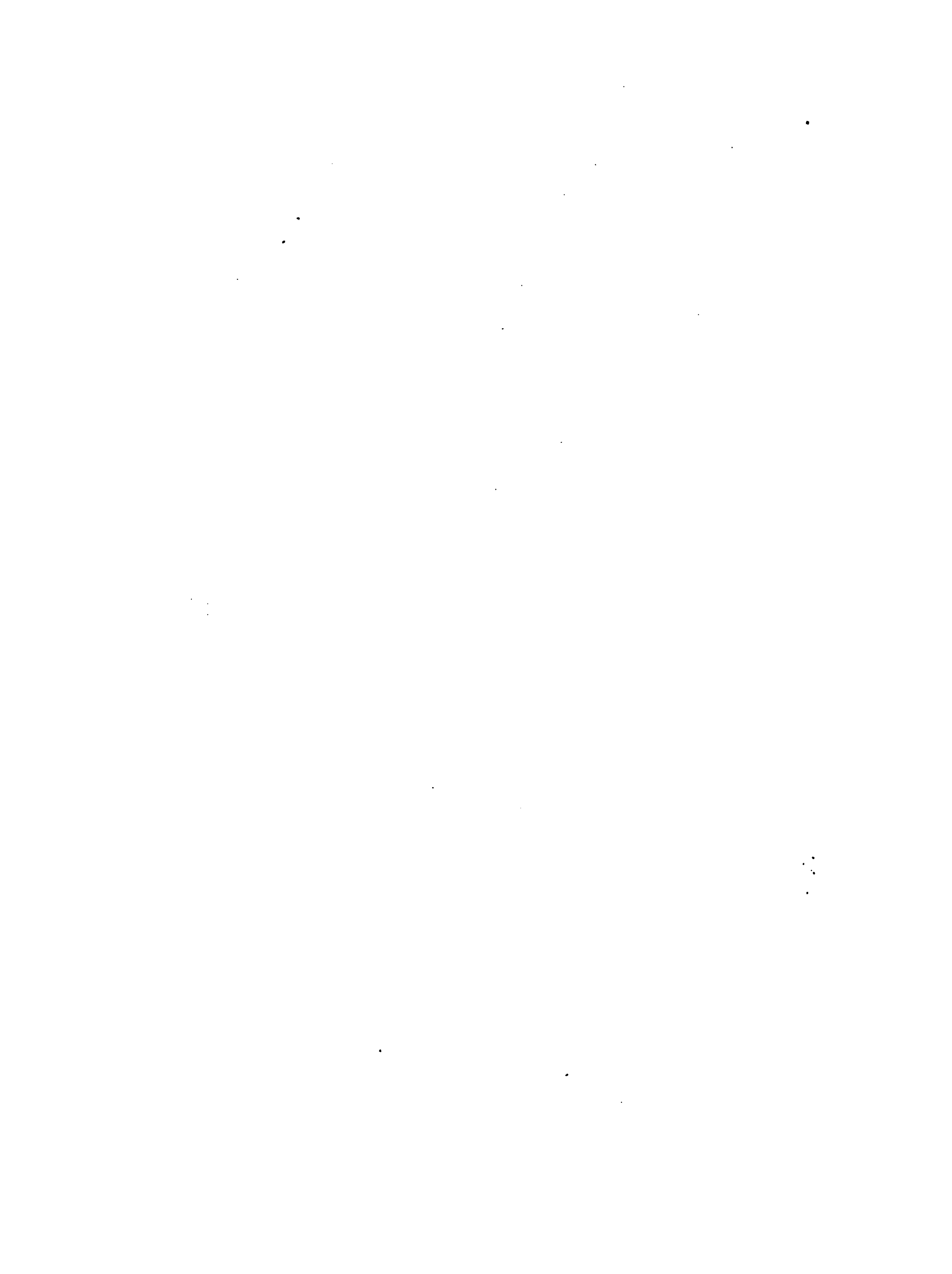
Wie aber diese neuen Kräfte sich entfalten werden, wer weiß es? Der Geist wird auch innerhalb des Verlaufs

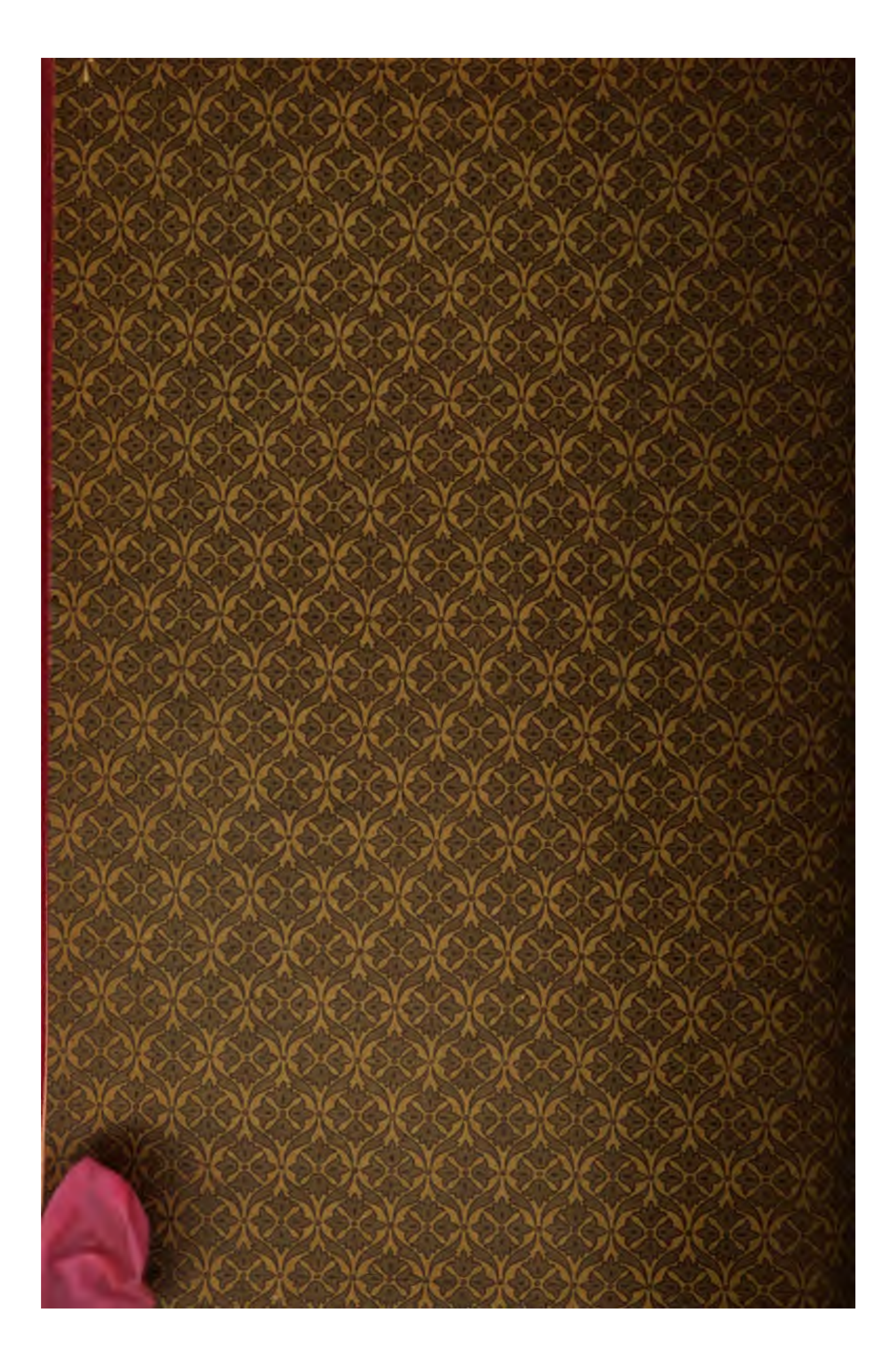
dieser Periode eines neuen Seelenlebens hoher Kultur im einzelnen wehen, wo er will, wie der Sturm, der die vielverzweigten Gassen einer Großstadt durchsaust und reinigt. Nur die allgemeine Richtung der Entwicklung läßt sich ein wenig beeinflussen. Und auch sie nur mittelbar, durch Einwirkung auf die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Vorgänge, auf deren Entfaltung sich trotz mannigfacher Verschiebungen und Wechselwirkungen mit spezifisch geistigen Mächten doch im größten der Verlauf des geistigen Lebens aufbaut. Das ist der eigentlichste und größte Sinn der sozialen Frage. Sie ist keine Frage bloß des vierten Standes, — wer wollte sie noch heute im Schülersinne der achtziger Jahre verstehen? Sie ist die Frage aller Stände, weil sie die Frage ist auch unseres geistigen, seelischen Lebens, sie ist die größte Frage unserer Zukunft überhaupt. Wie läßt sich das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft je nach den verschiedenen Bedürfnissen der verschiedenen sozialen Schichten so regeln, daß wir im Bereich des entwicklungsgeschichtlichen Verlaufes unserer Kultur ein gesundes, großes Volk bleiben, ein gesunderes und größeres und sittlicheres werden: das ist ihr Inhalt. Dabei ist selbstverständlich, daß zur Lösung dieser Frage auf dem Boden der Gesellschaft nicht bloß wirtschaftliche, sondern auch ethische, ästhetische, überhaupt seelische Kräfte von jederlei Art eingespannt werden müssen: ganz umfassend muß diese Frage ergriffen werden, auch in Richtungen, in denen sie in England ein Carlyle, ein Ruskin schon haben erfassen wollen. Natürlich wird das nicht ohne Eingriffe in die Bewegungsrechte des Einzelnen möglich sein; mehr noch als bisher wird die Zeit sozialisiert werden müssen, soll sie nicht rückwärts gehen. Aber diese Sozialisierung muß so erfolgen, daß auch die Einzelnen einen stetigen und ständigen Fortschritt ihrer Persönlichkeit zu spüren haben: daß mit und in bewußt geschaffener größerer Gebundenheit zugleich Männlichkeit aufwächst und Freiheitsbewußtsein und Sinn für Maß und Gerechtigkeit.

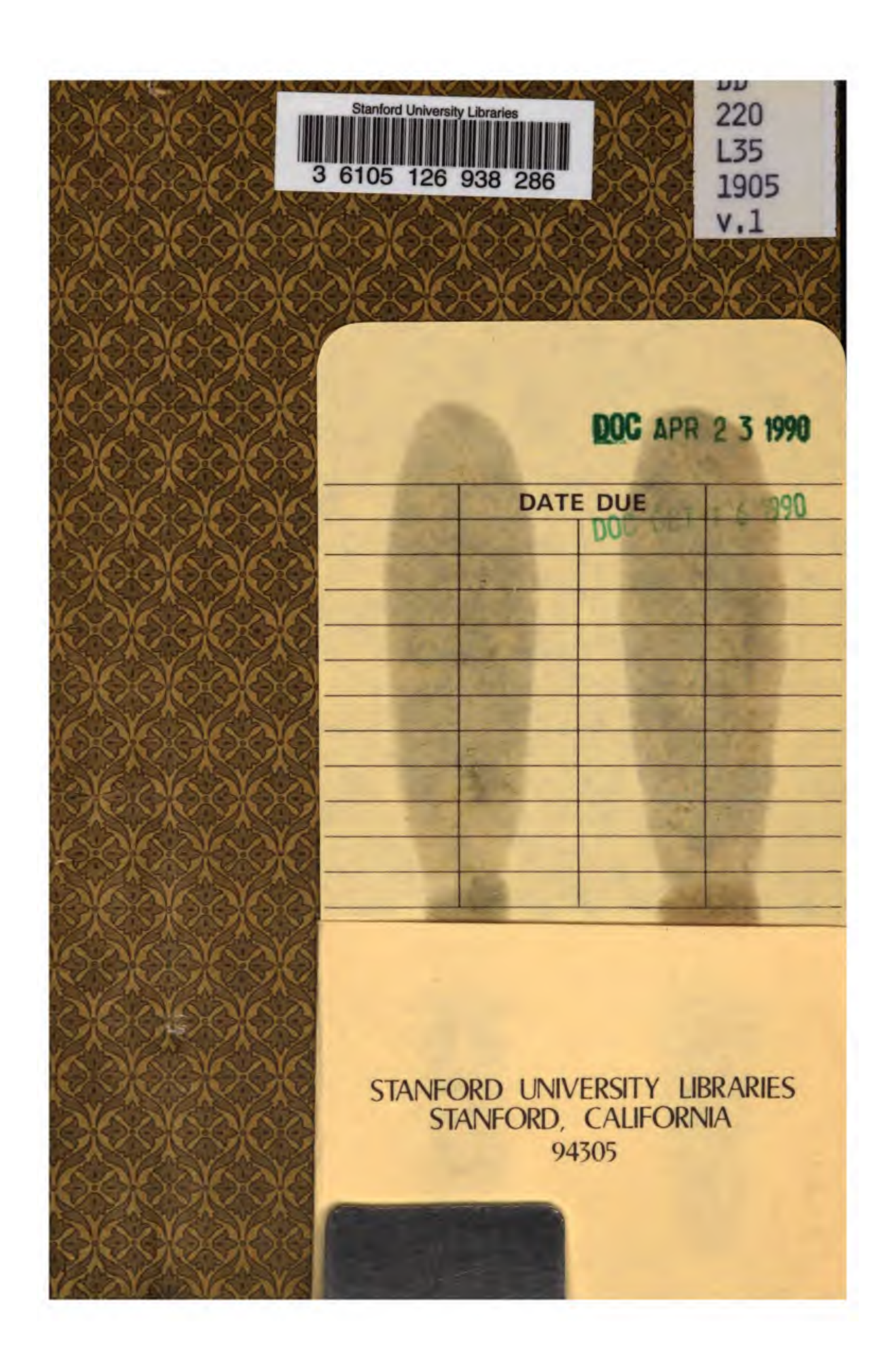
Unerläßlich zur Lösung der sozialen Frage in diesem Sinne erscheint vor allem ein noch ungebrochener Grund von

starkem, aber doch schon durchgeprüftem und durcherlebtem Idealismus. Haben wir ihn, so soll uns, scheint mir, um die nächste Zukunft nicht bange sein. Und ich denke, der Deutsche kann die Frage nach diesem Idealismus noch immer mit ja beantworten. Gewiß haben wir in unserem öffentlichen Leben schwere Schäden, — aber daneben doch noch unerschöpfte Erzlager sittlicher Geradheit, wie sie in dem, sei es an sich berechtigten oder unberechtigten Abweichen der nationalen Stimmung von der Reichspolitik auf Grund sittlichen Urteils gerade in den letzten Jahren wiederholt zu Tage getreten sind. Und der Schrei der Gebildeten nach einer sittlichen Wiedergeburt und die religiöse Sehnsucht der besonders Reizsamen: sind sie wirklich bloß Reaktionsgefühle gegen die Langeweile und gegen die Überspanntheit zweideutiger Erfahrungen? Man prüfe das Leben von Nietzsche, dies Martyrium einer verkörperten Idee, und man wird die Frage beantworten können, so viel auch in Nietzsches Namen von Thoren und Nichtsnutzigen gesündigt werden mag. Nein, trotz aller Wendung zu Macht und Machtgefühl ist die Nation doch auch die der Dichter und Denker geblieben, und das politisch stille letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hat an Idealismus fast mehr gezeitigt als nötig. Der deutsche Michel lebt noch, so wie sich die reiche religiöse Phantasie der Vorfahren den Erzengel als Schutzpatron aller hohen nationalen Wünsche vorstellte; und er wird, gewiß schwertgegürtet und zum Schwertschlag bereit, doch nach wie vor auch geistesbeschwingt von Wolkenhöhen auf das Ganze der Erde niederschauen.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.







Stanford University Libraries
3 6105 126 938 286
220
L35
1905
v.1
DOC APR 2 3 1990
DATE DUE
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305

